This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

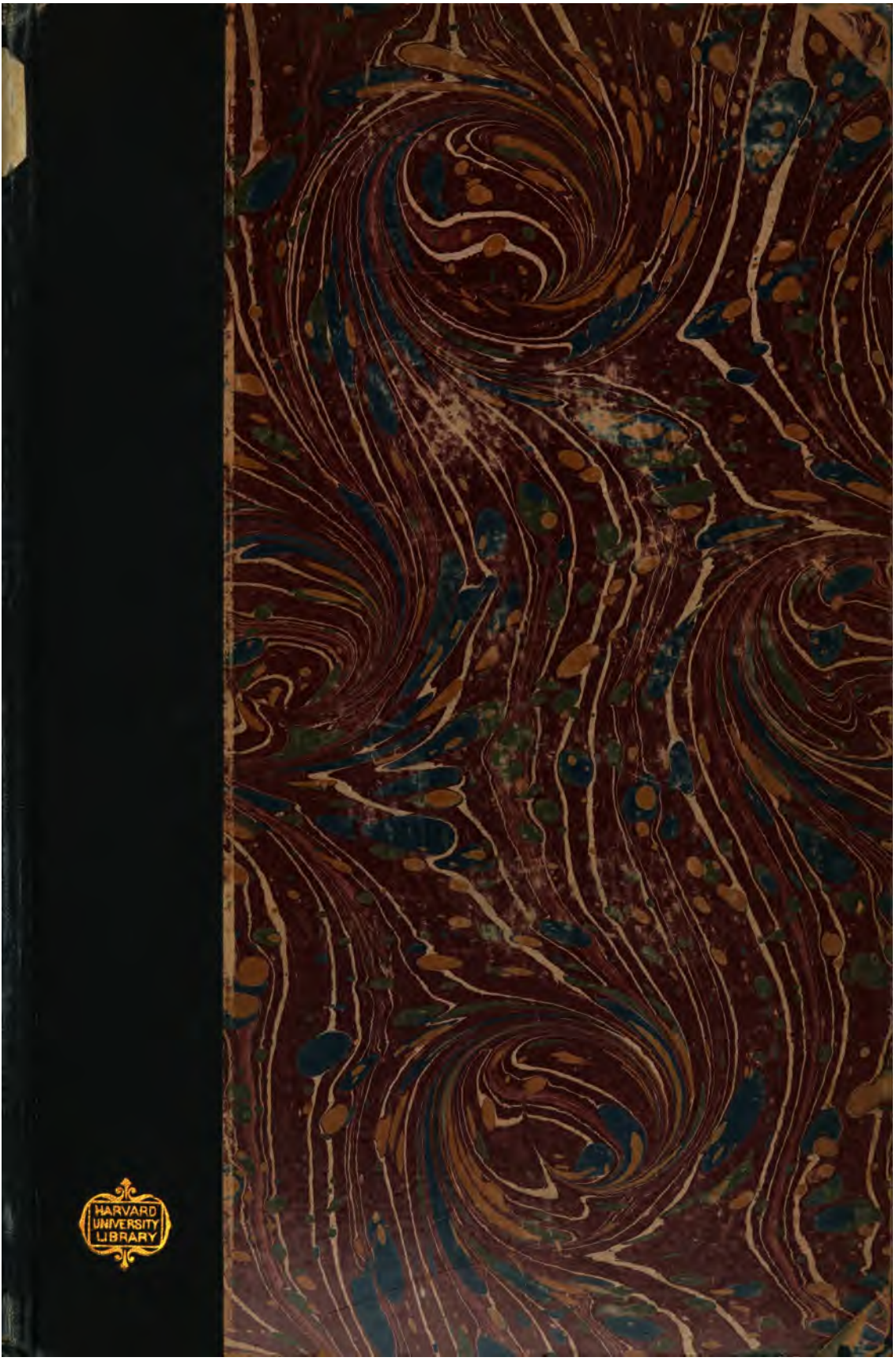
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Emb 32.17

Harvard College Library

FROM THE FUND OF

CHARLES MINOT

Class of 1828

D. 611

Der Ursprung der Totentänze.

Mit einem Anhang:

Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext.

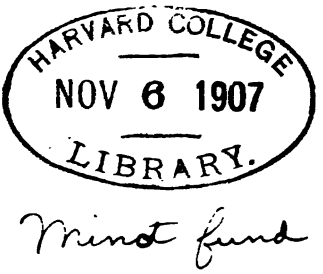
Codex Palatinus Nr. 314 B. 79ᵃ—80ᵇ.

Von

Wilhelm Fehse.

Halle
Max Niemeyer
1907.

Ger 4.32.17



Minot fund

Die Arbeit erscheint zugleich als Beilage zum Osterprogramm 1907 des Königl. :: Viktoria-Gymnasiums zu Burg b. M. ::

Vorbemerkung.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke ich Herrn Prof. Dr. Philipp Strauch-Halle. Ich spreche ihm dafür und für das dauernde Interesse, das er ihr entgegengebracht hat, auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aus. Desgleichen empfinde ich die Pflicht, der Kgl. Bibliothek zu Berlin, der Kgl. Hof- und Staats-Bibliothek zu München, der Großherzoglichen Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg für die Übersendung des handschriftlichen Materials und vor allem der Verwaltung der Baseler Kunstsammlung für die vertrauensvolle Überlassung der kostbaren Kopien Büchels zu danken.

Der Verfasser.

Inhaltsübersicht.

I. Einleitung. — Die Häßlichkeit des Todes als literarisches Motiv. S. 1.

II. Das Totentanzdrama. — Äußere Zeugnisse. S. 3. — Innere Zeugnisse. S. 6. — Widerspruch zwischen Bild und Text im französischen Totentanz. S. 9.

III. Der oberdeutsche Totentanztext. — Der Text der Handschriften und der Baseler Text. S. 10. — Der Text der Handschriften der älteste Totentanztext überhaupt. S. 27.

IV. Welcher von den erhaltenen Totentänzen bietet die altertümlichste Gestalt? — Widerspruch zwischen Bild und Text im oberdeutschen Totentanz. S. 30. — Charakter des oberdeutschen Textes. S. 34. — Vergleich mit dem französischen Totentanze. S. 36. — Tanz des Todes und Tanz der Toten. S. 37. — Das Tanzmotiv. S. 39. — Verbildlichung des Todes. S. 45. — Resultat. S. 47.

V. Schluß. — Weiterentwicklung des Totentanzmotivs. S. 48.

VI. Anhang. — Die Heidelberger Handschrift des vierzeiligen oberdeutschen Totentanztextes. Cod. Pal. Nr. 314. Bl. 79a—80b. S. 50.

Einleitung.

Vom zehnten Jahrhundert an tritt uns in der Literatur des Mittelalters ein Motiv entgegen, das in der Folgezeit nicht wieder verschwindet, sondern in immer höherer Entwicklung immer breiteren Einfluß gewinnt: die Häßlichkeit des Todes. Dieses Motiv entstammt der Ideeenwelt der geistlichen Kreise, die es sich angelegen sein ließen, durch die grellfarbigen Schilderungen ihrer Feder die im Genusse des Tages befangene Welt anzuspornen, für das Heil der Seele zu sorgen. In fast allen Literaturen des Mittelalters findet sich ein Gedicht, das in der Form einer Vision ein Zwiegespräch zwischen Leib und Seele darstellt.[1]) Die Seele tritt vor den Leichnam, den sie verlassen hat, hin und überschüttet ihn mit Schmähungen und Vorwürfen. Er habe nach irdischem Genusse getrachtet und dadurch auch sie, die Seele, von dem Streben nach dem Ewigen abgelenkt und sie in die Sünde verstrickt. Daran schließt sich dann eine Schilderung der Qualen der Hölle an. In diesem Gedicht findet sich zuerst eine meist mit gräßlichem Realismus ausgeführte Darstellung der Schrecken des Todes und der Verwesung. Und der Ton, der hier angeschlagen wird, verklingt nicht so bald. Um das Jahr 1160 schreibt Heinrich von Mölk sein Buch „Von des tôdes gehügede". Um die Schrecken des Todes recht eindringlich zu schildern, führt er eine Witwe vor die Leiche ihres Gatten und läßt sie die grauenvolle Veränderung alles dessen schauen, was ihr einst ein Sinnbild irdischer Schönheit war. Und die spätere

[1]) Verschiedene Fassungen des Gedichts sind abgedruckt bei Thomas Wright, The latin poems commonly attributed to Walter Mapes, London 1841. S. 95, S. 321. — Vgl. Varnhagen, Anglia II, 225.

Kunst benutzte jene Farben, um die verführerische „Frau Welt“ zu malen als ein Weib, das vorn dem Beschauer alle Reize der Schönheit zeigt, deren verwester, von Würmern zerfressener Rücken jedoch an das Ende aller Erdenlust gemahnt.[1])

Diu Welt ist ûzen schœne, wîz grüen unde rôt
Und innân swarzer varwe, vinster sam der tôt,

singt Walther. Und dieser Gegensatz zwischen der in allen Farben prangenden Herrlichkeit des Lebens und dem grauenvollen, eklen Bilde des Todes tritt uns in den folgenden Jahrhunderten noch oft entgegen, nirgends aber greller und eindringlicher als in den Totentänzen. Sie vereinigen die Vertreter der Menschheit von den hehrsten bis zu den niedrigsten in ihren prunkvollsten Kostümen mit den prahlenden Abzeichen ihrer Würde geschmückt, mit gespensterhaften, abschreckenden Totengestalten zu einem Reigen und stellen so jenen Gegensatz vervielfacht dar.

Durch die Totentänze wirkt jenes Motiv bis in die Gegenwart fort: ihnen entstammt die Gestalt des Todes, in der wir ihn uns vorstellen. Jahrhundertelang hat der Gegensatz zwischen der Schönheit des Lebens und der Häßlichkeit des Todes die Kunst angeregt; immer aufs neue hat diese mit jenem Gegenstande gerungen, am siegreichsten vielleicht in dem heiligen Feierabendgeläut, das uns aus Rethels Bild „Der Tod als Freund“ hervorklingt.

Es ist daher nicht zu verwundern, wenn die Wissenschaft mit den mannigfachsten Mitteln die dunkle Frage nach der Entstehung der Totentänze zu lösen versucht hat. Der Widerspruch, den die verschiedenen Lösungen fanden, zeigt, daß keine dauernd befriedigen konnte. Wenn trotz der intensiven Arbeit an dieser Aufgabe noch manches Rätsel unerklärt geblieben ist, so schreibt sich dies vielleicht daher, daß der Weg, auf dem man das Ziel zu erreichen suchte, im großen und ganzen immer derselbe blieb. Aus der äußeren Form der Totentanztexte zog man Schlüsse, die sich mit großer Hartnäckigkeit vererbten, aus vereinzelten und unsicheren Übereinstimmungen suchte man die Abhängigkeit einzelner Textgruppen von anderen festzustellen. Dabei übersah man das Trennende leicht

[1]) Zs. f. d. d. A. 6. 151.

und ließ den inhaltlichen Gegensatz oft ganz unbeachtet. Und doch bietet vielleicht ein durchgreifender inhaltlicher Vergleich sichere Hinweise zur Lösung.[1])

Das Totentanzdrama.

Alle Totentanztexte zeigen strophische Form. Je eine Strophe ist nacheinander einer Totengestalt und einem der zum Tanz gezwungenen Menschen zugewiesen. Obgleich sich nun schon die ältesten Totentanztexte immer in Verbindung mit bildlichen Darstellungen finden, hat man aus der Form des Textes den Schluß gezogen, daß dieser Text ursprünglich ein Drama gewesen sei. Dabei hat man übersehen, daß diese Form noch gar kein eigentlicher Dialog, wie ein Drama ihn bedingt, gewesen zu sein braucht. Der alte in Handschriften und Blockbüchern überlieferte oberdeutsche Totentanztext ist z. B. kein Dialog (s. S. 34ff.). Gleichwohl nimmt man jetzt fast allgemein an, daß die Totentänze sich aus einer dramatischen Aufführung entwickelt haben. Besonders scharfsinnig ist diese Ansicht von Wilhelm Seelmann (Die Totentänze des Mittelalters. Nd. Jb. 17. 1893) begründet worden.

Urkundliche Zeugnisse derartiger Totentanzaufführungen fehlen für Deutschland gänzlich. Für Frankreich gibt es zwei Nachrichten aus dem 15. Jahrhundert, die von Aufführungen des Totentanzdramas sprechen sollen. Die eine davon ist die bekannte, oft zitierte Stelle einer Handschrift aus Besançon (zuerst mitgeteilt im Mercure de France 1742 S. 1955), in der sich der vielumstrittene Ausdruck *chorea Macchabaeorum* findet:

„Sexcallus solvat D. Joanni Caleti quatuor simasias vini per dictum matricularium exhibitis illis, qui choream Macchabaeorum

---

[1]) W. L. Schreiber (Die Totentänze, Zs. f. Bücherfr. II, 2, 291 u. 321, 1898/99) ist der erste, der einen neuen Weg einschlägt. Über die Berechtigung und das Geltungsbereich des Prinzips, das er aufstellt, wird später zu reden sein. Die nachfolgenden Untersuchungen über das Totentanzdrama werden sich bisweilen mit den Darlegungen Schreibers berühren. Ganz konnten sie uns leider durch Schreibers Arbeit nicht erspart werden, umsoweniger, da Seelmann, wie ich aus einem gegen Ostern 1906 von ihm in der Berliner Marienkirche gehaltenen Vortrag ersehe (vgl. Deutsche Literaturzeit. 1906 Sp. 1338), durch Schreibers Beweisführung nicht überzeugt worden ist.

fecerunt 10. Julii (sc. 1453) nuper lapsa hora missae in ecclesia S. Joannis Evangelistae propter capitulum provinciale Fratrum minorum."

Es fragt sich: ist die etymologische Gleichung *chorea Macchabaeorum = dance macabre* richtig? Wer die Frage bejaht, der hat das Rätsel zu lösen, wie ein Totentanz zu jener merkwürdigen Bezeichnung *chorea Macchabaeorum* kommt. Es handelt sich hier um Kleriker, bei denen man die Bekanntschaft mit der Geschichte der Makkabäer wohl voraussetzen muß. Und ohne gekünstelte Erklärungen[1]) ist eine Beziehung zwischen Totentanz und Makkabäern nicht herzustellen. Nun ist der 10. Juli der Kalendertag der sieben Brüder, der Söhne der Märtyrerin Felicitas. Sollte dieser Umstand vielleicht den Anlaß gegeben haben, an diesem Tage bei Gelegenheit jenes Provinzialkapitels eine Moralität zur Aufführung zu bringen, die das Schicksal der sieben makkabäischen Brüder behandelte? Dieser Deutung bereitet jedoch wieder der Ausdruck *chorea* Schwierigkeiten.

G. A. Nauta (Romania 24, 588) weist auf eine Stelle in einem Gedicht des Anthonis de Roveere († 1482) hin, die in der Zeitschrift Noord en Zuyd 16, 247 zitiert ist:

Die nu ghesont stoet, es morgen duere
Makkabeus dans stelt dan inhetruere
Al doen op valt, of Zonne op rayt.
(Was heut gesund ist, ist morgen dürr.
Makkabäustanz macht welk
alles, worauf der Tau fällt, die Sonne scheint.)

Der Ausdruck „Makkabäustanz" steht also hier für Tod. Auch dieses Zitat bringt kein Licht in das Dunkel. Es fällt etwa ein Jahrhundert nach der Zeit, in der uns der Ausdruck danse macabre zum erstenmal entgegentritt. Es handelt sich jedenfalls auch hier um eine Deutung des rätselhaften Wortes *macabre*, das schon im 14. Jahrhundert unverständlich gewesen sein muß. So beweist jenes Zeugnis auch nichts weiter als das, was wir aus anderen Quellen schon wissen, daß nämlich in den Niederlanden der Totentanz und seine französische Bezeichnung *danse macabre* in jener Zeit bekannt war.

[1]) Wackernagel, Kl. Schriften 1. 302 ff.

Wie dem auch sei, das Zeugnis von der *chorea Macchabaeorum* bietet uns keine Sicherheit. Außerdem sagt es uns, wie schon Seelmann betont, über die Art der Aufführung nichts. Es kann sich auch um eine mimische Aufführung ohne gesprochenen Text gehandelt haben.

Auch das zweite Zeugnis ist nicht ganz durchsichtig. Es ist wie das vorige eine Rechnungslegung und findet sich in den Rechnungen der Herzöge von Burgund (de Laborde, Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendent le 15ème siècle et plus particulièrement dans les Pays-bas II, 1, 393).

„A Nicaise de Cambray, paintre, demourant en la ville de Douay, pour lui aidier à deffroyer au mois de septembre l'an 1449, de la ville de Bruges quant il a joué devant Md S en son hostel avec ses autres compaignons, certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre."

Ich kann im Gegensatz zu Seelmann diesem Zeugnisse keinen größeren Wert beilegen als dem ersten. Der Umstand, daß ein Maler der Leiter der Aufführung ist, legt die Vermutung, die Seelmann bei dem ersten Zeugnis äußert, daß es sich um ein *tableau vivant* handele. Wahrscheinlich war jene Aufführung eine mimische Kopie irgend eines Totentanzgemäldes, zu dem der Maler die Kostüme besorgen mußte.[1]) Der unsichere Ausdruck *certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre*, aus dem Seelmann (S. 15) Schlüsse für die Art des Dramas ziehen will, zeugt nur davon, daß der Schreiber das seltsame dramatische Werk, um das es sich handelt, nicht recht definieren kann. Auffallend ist die Wendung *sur le fait de la danse macabre.* Diese zeigt gerade, daß man in jener Zeit nicht, wie behauptet worden ist,[2]) ein Drama verstand, sonst würde es wohl heißen: *quant il a joué la danse macabre.* Dieser Ausdruck erklärt sich jedoch sofort, wenn man unter *danse macabre* ein Totentanzbild oder doch die diesem zu Grunde liegende Anschauung versteht.

Doch auch wenn man zugibt, daß es sich bei diesen Zeugnissen um die Aufführung eines wirklichen Dramas handelt, so sagen diese

[1]) K. Schnaase, Mitth. d. k. k. Central-Comm. zur Erforsch. der Baudenkmale 6, 221 1861.

[2]) A. Goette, Holbeins Totentanz u. s. Vorbilder, Straßburg 1897. S. 9.

Stellen für den Ursprung der Totentänze nichts aus. Das erste stammt aus dem Jahre 1453, das zweite aus dem Jahre 1447, also aus einer Zeit, da das Pariser Totentanzgemälde (1425) schon Jahrzehnte bestand.

Doch Seelmann (S. 5 ff., S. 11 ff.) meint nun aus der spanischen Dança general de la muerte und dem lübisch-revalschen Text das ursprüngliche Totentanzdrama erschließen zu können. Jene beiden Texte stimmen darin überein, daß sie ganz unzweideutig nur von einem Tode reden. Sie setzen sich dadurch in auffälligen Gegensatz zu dem Totentanzgemälde, das in seiner altertümlichsten Gestalt einen Reigen darstellt, in dem jedesmal eine Totengestalt mit einem Vertreter der menschlichen Stände abwechselt. Beide Texte bestehen aus achtzeiligen Strophenpaaren. Eine Strophe spricht jedesmal der zum Tanze gezwungene Mensch, die nächste der Tod, indem er in den ersten sieben Zeilen antwortet, um sich in der achten Zeile zu seinem nächsten Partner zu wenden. Dieser eigenartige Bau des Dialogs zeigt, wie ein Totentanzdrama das als selbstverständlich voraussetzen würde, die Personifikation ‚Tod' einheitlich durchgeführt. Die spanische Dança general bezeichnet sich selbst als Übersetzung. Der lübisch-revalsche Text weist Anklänge an die Pariser Danse macabre auf. Seelmann nimmt deshalb als gemeinsame Quelle einen französischen Text des 14. Jahrhunderts an.[1])

Es fragt sich nun erstens, ob der von Seelmann erschlossene Text wirklich ein Drama gewesen ist, und zweitens, ob dieser Text tatsächlich der älteste oder besser: der ursprünglichste Totentanztext überhaupt gewesen sein muß. Nur dann, wenn sich auch die zweite Frage bejahen läßt, ist die erste für unsere Zwecke von Bedeutung.

Zuerst sei festgestellt, daß jene eigenartige Durchbrechung der Strophenform im Dialog, die wir auch für den erschlossenen französischen „Urtext" annehmen müssen, kein sicheres Kriterium dafür ist, daß der betreffende Text ein Drama gewesen ist. Die spanische Dança general, die sicher ohne ein dazu gehöriges Ge-

[1]) Ob für den niederdeutschen, in Lübeck und Reval vertretenen Text, wie Seelmann will, ein mittelniederdeutsches Zwischenglied anzunehmen ist, ist ohne Bedeutung. Die dafür angeführten Gründe sind nicht entscheidend.

mälde überliefert worden ist, hat die gleiche Form und ist niemals ein Drama gewesen. Das einzige, was überhaupt auf ein Drama hinweist, ist der Dialog. Der Dialog ist aber immer ein beliebtes Darstellungsmittel der didaktischen Literatur gewesen. Weshalb soll das nicht auch hier der Fall sein?[1]) Wenn der spanische Text, der von den romanischen Totentänzen lange Zeit für den ältesten gehalten wurde, so betrachtet wird, weshalb soll die gleiche Einschätzung nicht bei seiner französischen Vorlage statthaft sein?

Zudem macht es Seelmann (S. 18ff.) große Mühe, den erschlossenen Dramentext in die uns bekannte dramatische Literatur der damaligen Zeit einzugliedern. Was uns davon erhalten ist, trägt durchaus andere Züge. Ein Drama — um nur das eine herauszugreifen — in kunstvoll gebauten achtzeiligen Strophen stände einzig da. Seelmann kommt schließlich dazu, daß „die Moralität vom Totentanze aus einem jener tableaux vivants entstanden ist, die in Frankreich und Flandern im 13. und 14. Jahrhundert so beliebt waren". Ja aber warum dann nicht aus dem Gemälde? fragt man sich erstaunt. Daß uns kein so frühzeitiges Gemälde vom Totentanze erhalten ist, kann doch kein Grund sein. Jenes Ursprungsdrama ist uns ja auch nicht bekannt und kann nur erschlossen werden.

Doch Seelmann meint, in der Ansprache des Predigers, die den lübisch-revalschen Totentanz einleitet, Spuren gefunden zu haben, die auf das ursprüngliche Drama hinweisen. Der Text beginnt:

Och redelike creatuer, sy arm ofte ryke,
Seet hyr dat spectel, junck unde olten.

Das Wort *spectel* soll eine Erinnerung an die ursprüngliche Bestimmung des Textes zur Aufführung sein. *Spectacle* aber kann doch ohne die geringste Schwierigkeit als „Schaustück" gedeutet werden. Und wäre das Wort nicht so aufgefaßt worden, so hätte man es wohl sicher getilgt, als man die Verse zur Erläuterung eines Bildes benutzte.

Aus den Versen des Predigers:

Unde lieven kinder, ik wil ju raden,
dat gi juwe scapeken verleiden nicht.

[1]) „Ganz falsch wäre es aber, von jeder die Form des Dialogs darbietenden alten Dichtung zu behaupten, daß sie für die dramatische Darstellung verfaßt sei. Es scheint nicht einmal nötig, Beispiele anzuführen." Seelmann S. 33.

will Seelmann schließen, daß die Worte des Predigers ursprünglich ausschließlich an Geistliche gerichtet seien, daß also „das Totentanzdrama ursprünglich zur Darstellung vor Klerikern verfaßt worden ist“. Dem widerspricht aber schon der oben zitierte Anfang der Ansprache, in dem alle Kreatur, Jung und Alt, Arm und Reich, aufgefordert wird das *spectel* zu betrachten. Daß der geistliche Stand, der in dem Totentanz so bedeutsam hervortritt und dessen Haupt sogar den Reigen eröffnet, eine besondere Ermahnung erhält, kann nicht auffallen. Die ältesten Totentanzgemälde finden wir zudem in den Klöstern und Kirchen. Bedenklich müßte zudem gegen diese Beweisführung schon der Umstand machen, daß wirkliche Übereinstimmung der Texte sich unter den Gliedern der französisch-niederdeutschen Totentanzgruppe sonst gar nicht findet. Das zeugt mindestens von großer Freiheit und Unbefangenheit bei der Übernahme. Und da sollten dann Stellen stehen geblieben sein, die für den neuen Zweck absolut nicht mehr paßten?

Die größte Schwierigkeit jedoch bereitet für den, der ein Drama als Quelle aller Totentänze ansieht, die Frage, wie sich aus dem Drama das Gemälde entwickelt hat. In dem Drama, wie es Seelmann sich vorstellt, wendet sich der eine Tod nacheinander an die Vertreter der einzelnen Stände und fordert sie zum Tanze auf. Auf dem Gemälde tanzen alle in einem großen Reigen, jeder zwischen zwei Totengestalten. Seelmann selbst betont diesen Widerspruch zwischen Text und Gemälde stark. Wie kommt nun der Maler zu dem Reigen, zu den vielen „Toden“, wenn er auf der Bühne bei der Aufführung des Dramas immer nur ein tanzendes Paar gesehen hat? Seelmann erklärt: „Der Dichter kann zeitlich aufeinander folgende Vorgänge schildern, der Maler ist auf die bildliche Wiedergabe dessen beschränkt, was das Auge in demselben Moment erschauen kann. Den Tanz in seinem Verlaufe, also wie der Tod nacheinander die verschiedenen Menschen auffordert, in demselben Gemälde bildlich darzustellen, war unmöglich. Ein Maler hätte nicht an einen Gesamtreigen gedacht, sondern in einzelnen Gruppen den Tanz veranschaulicht“ (S. 12). Also muß der gemalte Reigen das ursprüngliche sein, möchten wir fortfahren, und der dramatische Text das sekundäre. Seelmann jedoch fährt fort: „Es muß also das Werk des Dichters, der Text das Ursprüng-

liche gewesen und zu ihm, zu seiner Erläuterung oder Veranschaulichung das Bild hinzugefügt sein". Seelmann kommt zu dieser merkwürdigen Schlußfolgerung, weil er der Ansicht ist, daß der erschlossene Text der älteste Totentanztext überhaupt sei, und dieser Text mit seinem einen Tod kann natürlich nicht als Erläuterung zu dem Gemälde mit den vielen Totengestalten verfaßt worden sein. Jene Voraussetzung wird also genau zu prüfen sein. Der Maler soll nun bei der Aufgabe, den Text zu illustrieren, den genialen Ausweg gefunden haben, den Tod so oft zu malen, als er das Wort ergreift, und die sämtlichen Tode und Menschen zu einem Gesamtreigen zu vereinigen. Und dieser raffinierte Ausweg hatte dann den großen Widerspruch zwischen Bild und Text zur Folge. Das heißt denn doch eine Schwierigkeit durch eine neue größere ersetzen. Und dabei wäre bei der viel näher liegenden Darstellung in einzelnen Paaren die Übereinstimmung durch leichte Änderung des Textes so einfach zu erzielen gewesen.

Trotz dieser gezwungenen Erklärung hat Seelmann einen Widerspruch gegen seine Hypothesen überhaupt nicht berührt. Die ganze Arbeit Seelmanns hat es ja gar nicht mit einem Totentanze zu tun, sondern mit einem Tanz des Todes.[1]) Trotzdem der seiner Meinung nach älteste erhaltene Totentanz, die Pariser *Danse macabre,* die Totengestalten als *le mort* und die spätere *Danse macabre des femmes* als *la morte* bezeichnet, hält er den Begriff „Totentanz" für den späteren. Wie erklärt es sich nun, daß das älteste Totentanzgemälde, von dem wir genauere Kunde haben, gar nicht den Tod darstellen will, sondern Tote? Wie kommt der Künstler, der in seinem Werke die Macht des Todes über das ganze Menschengeschlecht darstellen will, dazu, ihn als Kadaver zu malen? Seelmann setzt als selbstverständlich voraus, daß der Tod vor der Entstehung der Totentänze schon diese Gestalt gehabt hat. Und doch haben wir dafür durchaus nicht die wünschenswerte Sicherheit.[2]) Viel-

[1]) Gaston Paris kommt infolgedessen in seiner Rezension der Arbeit Seelmanns (Romania 24) zu der Ansicht, daß das deutsche Wort „Totentanz" unrichtig und irreführend sei, daß vielmehr „Todestanz" den zu Grunde liegenden Inhalt wiedergäbe.

[2]) Eine abschließende Untersuchung über die bildliche Darstellung des Todes im Mittelalter steht noch aus. Frimmel (Beiträge zu einer Ikonographie

mehr liegt die Wahrscheinlichkeit vor, daß erst dadurch, daß man die Toten im Totentanzgemälde in die Personifikation Tod umdeutete, dieser seine Gestalt erhalten hat.

Und vor allem, das wichtigste Motiv der Totentänze, eben der Tanz, bleibt bei Seelmann „eine offene Frage", die freilich „keine Schwierigkeiten macht".

Es fragt sich, ob sich für diese unbehobenen Schwierigkeiten nicht eine befriedigendere Lösung findet, als Seelmann sie uns bietet. Der von Seelmann eingeschlagene Weg führte achtlos an einer Gruppe von Totentänzen vorüber, die einen ganz eigenartigen Charakter zeigt. Wir werden bei diesen Urkunden anfragen, ob sie uns nicht den Weg zur Lösung zeigen.

Der oberdeutsche Totentanztext.

Seelmann behauptet, ohne auf eine nähere Prüfung einzugehen, daß der in Handschriften und Blockbüchern des 15. Jahrhunderts erhaltene Totentanz mit 24 Paaren[1]) auf den in Basel in zwei im wesentlichen übereinstimmenden Fassungen[2]) vertretenen mit 39 Paaren zurückgehe. „Die grob geschnittenen Figuren ahmen die Basler nur nach, ohne eine Kopie zu bieten, während der Text, der später auch handschriftliche Verbreitung und monumentale Verwendung fand, von unwesentlichen Veränderungen der Lesart abgesehen, getreu wiederholt ist" (Seelmann S. 30). Die Sicherheit, mit der diese Ansicht vorgetragen ist, ist umso bedauerlicher, als

---

des Todes, Mitth. der k. k. Central-Comm. zur Erforsch. u. Erhalt. der Baudenkmale 10—13) bietet schätzenswertes Material dazu, das aber zur Entscheidung nicht ausreicht.

[1]) 1. Codex germ. monac. Nr. 270 Bl. 192b—197b (M[1]). Von Docen im Neuen Literarischen Anzeiger, 1806 Sp. 348—352 u. Sp. 412—416 abgedruckt. Bei Maßmann fälschlich M[4].

2. Cod. xylogr. monac. Nr. 39 (M[3]).

3. Cod. germ. monac. Nr. 2927 Bl. 13a—15b (M[3]) (bei Maßmann S. 121 und Seelmann S. 53 unter falscher Signatur angegeben).

4. Cod. palatin. Nr. 314 Bl. 79a—80b (H[1]). Abgedruckt im Anhang.

5. Cod. palatin. Nr. 438 Bl. 129a—142a (H[2]). Reproduziert von Maßmann im Atlas zu den „Baseler Totentänzen" und von W. L. Schreiber als Faksimiledruck.

6. Ms. germ. fol. 19 Berolin. Bl. 224—227 (Berl.).

[2]) Vgl. Seelmann S. 48, Maßmann S. 27 ff.

die sorgfältige Forschung Maßmanns (Die Baseler Totentänze, Stuttgart 1847, S. 87 ff.) wohl eine genauere Nachprüfung verdient hätte. Der Gang der Untersuchungen bietet freilich Erklärung und Entschuldigung für diese Nichtbeachtung.

Maßmann glaubte nämlich für seine Annahme, der oberdeutsche Totentanz sei der älteste überhaupt, ein unantastbares Zeugnis in einer Jahreszahl zu haben, die sich an dem Gemälde des Frauenklosters Klingental-Klein Basel befand. Der Baseler Büchel, der die Bilder vor ihrer Vernichtung kopierte, hatte eine Jahreszahl als 1312 gelesen, sie späterhin aber in 1512 berichtigt.[1]) Von dieser Berichtigung wußte Maßmann nichts. Er nahm daher das Jahr 1312 für die Entstehung des Klingentaler Totentanzes in Anspruch und damit ein Alter, vor dem alle anderen uns überlieferten Totentänze zurücktreten mußten. Seelmann, der auf Grund seiner Forschung zu der Überzeugung gekommen war, daß der oberdeutsche Text sekundär sei,[2]) mochte nun wohl annehmen, daß die Aufdeckung des Irrtums Maßmanns Resultate umstoßen müsse. Jedoch — und das hat Seelmann unerwähnt gelassen — die Zahl 1312 hatte Maßmann nicht dazu verführt, in dem Texte der Drucke und Handschriften, die alle aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammen, eine verkürzte Redaktion der Baseler Totentänze zu sehen. Er erklärte mit guten Gründen den Text der 24 Gruppen für den älteren. Freilich die Übereinstimmung mit dem Totentanze in der Marienkirche zu Lübeck in der Zahl der Paare mochte nicht entscheidend sein, da beide Texte inhaltlich und in den Paaren, die sie bringen, sich ja doch nicht decken. Doch Maßmann fußte nicht allein darauf. Er wies nach, daß die Reime in den 15 Paaren, die Basel mehr aufweist, schweizerischen Dialekt verraten, während sich die Reime der 24 Strophenpaare der Handschriften und Blockbücher anstandslos in das 14. Jahrhundert zurückübersetzen lassen. Ferner fand er inhaltlich den Text der 15 hinzugefügten Strophenpaare wesentlich

---

[1]) Die Jahreszahl 1512 gibt offenbar den Zeitpunkt einer Auffrischung des Bildes an. Vgl. Th. Burckkardt-Biedermann, Über die Baseler Totentänze. Beiträge zur vaterländischen Geschichte, herausg. v. d. hist. u. antiqu. Gesellsch. in Basel. Basel 1882 S. 38 ff.

[2]) Er spricht sogar die Vermutung aus, daß der französische Totentanz von Dijon das Vorbild gewesen sei (S. 31). Vgl. Goette a.a.O. S. 90 ff.

weniger originell. Ausschlaggebend mochte es allerdings nicht sein, wenn sich in ihnen Anklänge an Motive finden, die uns auch anderweitig überliefert worden sind, und Seelmann mochte dagegen das Argument geltend machen, daß bei den mehrfachen Erneuerungen der Gemälde das Ursprüngliche vielfach verwischt worden sei, daß also alles, was die Handschriften und Blockbücher an offenbar älterem Gut aufweisen, sich daher erklärt, daß ihr Text zu einer Zeit kopiert war, als die Erneuerer noch nicht durch Mißverständnisse oder eigene Zutaten den Baseler Text verändert und verderbt hatten. Der Zeitpunkt, aus dem uns die Drucke und Handschriften überliefert sind, liegt ja sicher später, als der Zeitpunkt, in dem das erste Baseler Bild gemalt wurde. Doch die Grenzen, innerhalb deren dieses Argument zu gelten hat, müssen erst durch eine genauere Untersuchung festgestellt werden. Vielleicht ermöglicht sie es uns trotz der schwierigen Art der Überlieferung aus dem Vergleich der Texte Schlüsse auf ihre Abhängigkeit voneinander zu ziehen. Durchaus notwendig wird diese Untersuchung nicht sein, denn wir werden zunächst auf anderem Wege zur Klarheit darüber kommen.

Der oberdeutsche Totentanztext der Blockbücher und Handschriften zeigt in auffälligem Gegensatz zu allen uns bekannten Texten einen durchaus eigenartigen Charakter. Und diese Eigenart scheidet ihn auch von den 15 Gruppen, die die Baseler Totentänze mehr zählen. Seelmann hat den Gegensatz zwischen dem oberdeutschen Text und den übrigen gar nicht beachtet. Er führt den Text sogar auf das von ihm erschlossene Drama zurück. Dabei zeigt sich schon bei einem flüchtigen Vergleich diese Vermutung als vollständig ausgeschlossen. Goette (Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, Straßburg 1897) ist der erste, der den Gegensatz scharf hervorhebt, wenn er auch unbeachtet läßt, daß damit zugleich ein Gegensatz zwischen den 24 Paaren der Handschriften und Drucke und den 15 neuen Paaren in Basel konstatiert wird.

Nur der oberdeutsche Text mit 24 Paaren ist ein wirklicher Totentanz. Das Wort „Totentanz“ hat schon mehrfach Schwierigkeiten bereitet, weil die meisten Texte von einem Tanz der Toten nichts wissen, sondern einen Tanz des Todes darstellen. Gaston Paris (Romania 24) meint darum, wie schon oben erwähnt wurde, das deutsche Wort Totentanz entspräche nicht dem zu Grunde liegenden Inhalt, das

richtige deutsche Wort wäre „Todestanz“ oder „Tanz des Todes“. Schreiber (a.a.O. S. 341 Anm.) verteidigt Gaston Paris gegenüber das Wort, bringt aber eine durchaus künstliche Erklärung dafür. Das Zwiegespräch zwischen Tod und Menschen bilde gewissermaßen den Todeskampf, mit dem letzten Worte des Opfers entfliehe auch seine Seele. Dann beginne der Tanz in das andere Land, an dem also nur Tote teilnehmen. Demgegenüber genügt der Hinweis auf die französische *Danse macabre*, in der die Totengestalten als *le mort* bezeichnet werden. Die Toten, von denen das deutsche Wort Totentanz redet, sind nicht die sterbenden Menschen, sondern ihre Partner im Reigen. Der oberdeutsche Text der Blockbücher und Handschriften läßt darüber keinen Zweifel. Er verrät ferner eine ganz klare Anschauung vom Totentanzreigen. Während kein anderer Text auch nur leise darauf hindeutet, wird in ihm fast in jedem Strophenpaar vom reien gesprochen. An zahlreichen Stellen spricht der Text von des Todes Gesellen, seinen Knechten, seinem Geschlecht, von des Todes Schar, Zahl, von wilden Wölfen, Affen usw. Das sind Bezeichnungen für die Toten, die den ‚reien‘ bilden und die im Bilde als Leichen oder Gerippe dargestellt werden. Es sind die folgenden Stellen:[1])

4,2 f. (Der Tote zum König:)
Ich wil euch fůren bey den henden
An desir swarczen bruder tancz.
Do gebt euch der tod eynen crancz.

5,3 f. (Der Tote zum Kardinal:)
Ir hat geseynet wol die leyen
Vnd must nw mit dėn toten[2]) reyen.

5,7 f. (Kardinal:)
Nw byn ich dor czu getwungen gar,
Daz ich tancze an des todis schar.

[1]) Ich zitiere, wo es nicht anders bemerkt ist, nach dem Blockbuche H^2, das durch Maßmann und Schreiber allgemein zugänglich gemacht worden ist. Über den Wert dieses Textes soll damit kein Urteil abgegeben werden.

[2]) Nach den Handschriften Berl. und M^1, H^3 hat: mit dem Tode. Vgl. 5,8.

6,7 (Patriarch:)
Nw wil mich der tod twingen
Mit seynen geseln czu springen.

7,4 (Der Tote zum Erzbischof:)
Ir must tanczen ouch mit desen affen.

7,8 (Erzbischof:)
Nw gee ich an deser toten czal.

8,8 (Der Tote zum Herzog:)
Das must ir an dezem reien bussen.
Wol her, lot euch die toten grussen.

9,7 (Bischof:)
Nw czyen mich dy vngeschaffen
Czu dem tode als eynen affen.

10,2 (Der Tote zum Grafen:)
Ich brenge euch hie czu wilden welfen,
Mit den ir must tanczen yagen.

12,1 (Der Tote zum Ritter:)
Her rytter ir seyt an geschreiben,
Das ir nw ryttirschaft must treiben
Mit deme tode vnd seynen knechten.

13,7 (Jurist:)
Her obirwint myt seynem geslecht
Das geistliche vnd das werltliche recht.

15,8 (Der Tote zum Arzt:)
Ich fůre euch czu des todis gesellen,
Dy mit euch hie tanczen wellen.

19,4 (Der Tote zur Nonne:)
Ir must hie mit den toten farn.

Die Anschauung, die dem Texte zu Grunde liegt, ist danach vollkommen klar: Die Toten, die als des Todes Gesellen, Knechte, als wilde Wölfe usw. bezeichnet werden, ziehen die Lebenden in ihren Reigen hinein. Der Tod als Personifikation tritt im Texte überhaupt nicht auf. In keiner der 24 Strophen, die den Sterbenden in den Mund gelegt werden, tritt uns eine Anrede an den Tod entgegen, die in allen anderen Totentanztexten die Regel bildet. Ferner spricht die Totengestalt, die dem betreffenden Menschen die Aufforderung zum Tanze gibt, niemals in der ersten Person von sich als dem Tode. Vom Tode ist in den Strophen der Totengestalten ebenso gut wie in denen der Menschen nur in der dritten Person die Rede. Das wäre noch kein Beweis dafür, daß die Totengestalten nicht die Personifikation ‚Tod' im Texte darstellen wollten. Denn der Tod könnte ja von sich in der dritten Person sprechen, um die Wirkung einer majestätischen Sprache zu erzielen. Und in der Tat ist dies von allen so aufgefaßt worden, die in unserm Text gleichwohl einen Tanz des Todes erblickten. Da zeigen uns denn einzelne Stellen durch den Wechsel der Person, daß der Sprechende gar nicht der Tod sein will. Am deutlichsten erscheint dies 18,$_{3}$f.

(Der Tote zum Kaufmann:)
Der tot nympt wedir gut noch goben;
Tanczt mir noch, her wil euch haben.

So die Handschriften H^{2}, M^{1} u. M^{2}. M$_{3}$ bietet 18,$_{4}$ *im* stat *mir*. Daß diese Lesart eine sekundäre Änderung ist, die den Ausgleich der Personen herstellen sollte, weil man die zu Grunde liegende Anschauung nicht mehr verstand, liegt auf der Hand. Bewiesen wird es dadurch, daß die Handschrift Berl. den Ausgleich nach der anderen Richtung hin vollzieht:

Dantz mir noch, ich wil dich haben.

Zu vergleichen sind ferner die Stellen:

4,$_{2}$f. Ich wil euch fůren bey den henden
An desir swarczen bruder tancz,
Do gebt euch der tod eynen crancz.

9,$_{3}$f. Ich wil euch an den reyen zcyen,
Do ir den tot nicht mogit entpflyen.

22,2 f. An dezem tancze dohynden,
Do wil der tot dich fynden.

Aufs engste mit der Anschauung vom Tanz der Toten, die dem oberdeutschen Texte zu Grunde liegt, hängt das Fehlen jeder moralischen Tendenz zusammen. Es ist dies vielleicht das Auffälligste an dem Text, weil es auch dem flüchtigsten Leser den fundamentalen Gegensatz zwischen diesem Text und jedem anderen vor die Augen führen muß. Und doch hat erst Schreiber (a.a.O.) dieses Moment zu verwerten gesucht. Aber Schreiber schießt dabei weit über das Ziel hinaus. Es wäre ein sehr gefährliches Unterfangen, wollte man die uns überlieferten Texte einzig und allein nach dem Mehr oder Weniger an moralischen Tendenzen chronologisch ordnen. Die Persönlichkeit des Dichters spielt dabei doch eine zu große Rolle, als daß man sagen dürfte, jeder zweite suchte den ersten in dieser Hinsicht zu überbieten. Da, wo wir den Zusammenhang zweier Texte genau kennen, ist der Vergleich daraufhin sicher fruchtbar. Wo wir aber über die Abhängigkeit voneinander im dunklen sind, bringt uns dieses Argument auch kein Licht. Außerdem handelt es sich hierbei gar nicht um das Eindringen theologischer Anschauungen, wie Schreiber meint, sondern einfach um ein neues Motiv, das in das Motiv vom Tanze der Toten eindringt, und naturnotwendig das ursprüngliche modifiziert. Wenn Schreiber den moralischen Gehalt der 15 Zusatzstrophen der Baseler Totentänze als sicheren Beweis dafür anführt, daß diese Strophen sekundär sind, so hat er damit Recht. Aber er übersieht, daß diese Erscheinung auf ganz etwas anderem beruht. Der Charakter des Totentanzes ist in den Baseler Texten ein anderer geworden: aus dem Tanze der Toten der Blockbücher und Handschriften ist in Basel ein Tanz des Todes geworden. Damit erklärt sich aber das Eindringen moralischer Tendenzen sofort. Moralische Vorwürfe sind nur in einem Tanze des Todes möglich. In einem Tanz der Toten kann ein solcher Vorwurf schon deshalb nicht ausgesprochen werden, weil die Sterbenden ja durch das Einreihen in den Reigen diesen Toten nur gleich werden. Für einen Tanz des Todes ist jedoch die moralische Idee die Voraussetzung oder wenigstens liegt sie da so nahe, daß sie schwerlich umgangen wird. Der oberdeutsche Text mit 24 Gruppen ist also der einfachste Totentanz, der die

ursprüngliche Anschauung, den Reigen der Toten, am reinsten zum Ausdruck bringt, der von einer sekundären moralischen Tendenz nicht die geringste Spur zeigt. Er stellt nichts dar, als das Sterben der Menschen unter dem Bilde, daß die Toten die Lebenden in ihren Reigen hineinziehen.

Vergleichen wir nun mit diesem Totentanz die 15 Zusatzstrophen von Klein-Basel,[1]) so sehen wir zunächst, daß dem Dichter der Zusatzstrophen die Anschauung verloren gegangen ist, die dem Dichter des Urtextes vor Augen stand. Aus den Toten ist der Tod geworden. Nicht eine einzige Wendung spricht in den 15 neuen Strophenpaaren von den Toten. Dafür zeigt sich fast überall klar, daß mit der Totengestalt der Tod als Personifikation gemeint ist. Am deutlichsten zeigen das die Anreden der Sterbenden an den Tod, die im oberdeutschen Urtext durchaus fehlen, während sie in allen anderen Texten fast ausnahmslos die Regel bilden.

28,5 f. (Schultheiß:)
O herter todt, wie mag das sin,
Das ich nun muß so snel da hin.

29,5 f. (Vogt:)
O herter doit muß es den sin,
So ist nun moit vnd fredt dohin.

30,7 (Narr:)
So muvs ich mit dir do hin.

32,5 (Blinder:)
Es ist mir yemer ach vnd ach,
Wie wol ich min füererin nie gesach,
Das du mich da von wilt tringen.

Sichere Hinweise auf die Personifikation Tod enthalten ferner folgende Stellen:

22,7 (Waldbruder:)
Mir ist myn stond ietzen kummen,
als ich es hab von todt vernommen.

---

[1]) Wir beschränken uns hier mit Absicht auf den Klingentaler Text. Der Groß Baseler weicht vom Urtext viel bedeutender ab und zeigt die Merkmale eines „Todestanzes“ infolgedessen in noch höherem Maße.

25,7 (Jungfrau:)
Der todt hat mich hinder kumen
vnd zücht mich an sin dantz zo kummen.

Die moralische Tendenz, die mit der Personifikation Tod in den Text eingedrungen ist, äußert sich in den Vorwürfen des Todes und der Reue der Sterbenden. Vgl. 14,3 ff.; 24,5 ff.; 28,7 f.; 29,8 f.

Wenn also in den 15 neuen Strophen, die Klein Basel mehr zählt als die Handschriften, aus dem Tanz der Toten, der nichts geben wollte als ein Bild vom Sterben, ein Tanz des Todes mit moralischer Tendenz geworden ist, so ist damit eine Entwicklung auf Grund der Urkunden festgestellt, die Goette (a.a.O. S. 9). aus allgemeinen Gründen für unmotiviert erklärt. Da es natürlich ausgeschlossen ist, daß bei einer Verkürzung des Baseler Textes gerade die Strophenpaare ausgefallen sein sollen, die eine andere Auffassung des Motivs deutlich zur Schau tragen, so haben wir das von Seelmann angefochtene Resultat Maßmanns wiedergewonnen: der Text der Blockbücher und Handschriften ist der ältere.

Es fragt sich, ob wir unser Resultat bei einem Vergleich des handschriftlichen Textes mit dem der Baseler Totentänze bestätigt finden.

Es ist schon oben angedeutet worden, daß der Einwand der Erneuerungshypothese, der in jedem einzelnen Falle möglich ist, ein sicheres Resultat hier zu verbieten scheint. Wir können bei den Figuren wohl durch genaue Untersuchungen in einzelnen Fällen feststellen, was ursprünglich vorhanden war und was durch Auffrischung und Erneuerung neu hineingekommen ist. Doch fehlt uns diese Möglichkeit beim Text. Uns kommt es hier besonders auf den Klein Baseler Text an. Die Abhängigkeit des Groß Baseler Totentanzes vom Klein Baseler, die Maßmann schon behauptet hatte, die von Burckhard-Biedermann (a.a.O. S. 86 ff.) bezweifelt wurde, ist durch Goettes gründliche Untersuchungen[1]) sicher gestellt worden. Sie wird sich bei dem Vergleich im folgenden bestätigen.

Der Text des Klingentaler Totentanzes war schon zu Büchels Zeit z. T. sehr unleserlich geworden und nur mit Mühe zu ent-

[1]) Schreiber übergeht diese Untersuchungen, ohne auch nur einen Versuch zu ihrer Widerlegung zu machen.

ziffern. Der Zustand der Verse, wie Büchel sie sah, macht es wahrscheinlich, daß sie bei einer Erneuerung der Bilder nicht mit in Frage gekommen sind, mindestens aber, daß eine Veränderung des Textes nicht stattgefunden hat. Hören wir den Kopisten selbst:[1])

„Übrigens seind die meisten Verse alters halben sehr verblichen, einige wegen eingebrochener Liechteren, so auf die Fruchtschütten gemacht worden, nicht mehr vorhanden, worbey auch einige Figuren verlohren gegangen, als der Herold, die Begin, der Bauer.

Die Schrift an sich selber, ist wegen denen altväterischen Münchs-schriften und Abkürtzung der Wörter etwas mühsam zu lesen, und wegen mangel des Raums an einigen Orten ziemlich verschränket ineinander geschrieben, also daß es viel Mühe und Gedult erforderte, solches zu entwickeln; um aber alles so viel möglich deutlich vorzustellen habe ich die Buchstaben gleichsam abgemahlet, weilen ich glaubte, die Zerschiedenheit derselben samt der vorkommenden Sprache und Redens-Art möchte zu erläuterung alter Schriften eben nicht undienlich seyn, daßjenige aber, so wegen Verblichenheit gantz unleslich worden, überlasse ich einem Jeden solches nach seinem eigenen Gutdünken zu ergäntzen".

Der Klein Baseler Text ist uns also, so weit es auf den Kopisten ankam, in einer bis auf kleine Irrtümer und Lesefehler, die schon Maßmann verbesserte, authentischen Gestalt überliefert worden. Es ist nun die Frage, ob und wie weit der Text vor Büchel durch die Hand der Erneuerer gelitten hat. Goette hat nachgewiesen, daß der Klingentaler Totentanz schon vor der Auffrischung, die uns die oben erwähnte Jahreszahl 1512 am Bilde des Grafen bezeugt, einmal erneuert worden sein muß und zwar bevor nach ihm der Groß Baseler gemalt wurde. Doch Goette hat überzeugend dargelegt, daß es sich bei ihnen nicht um Schaffung irgend eines Neuen, sondern um rein handwerksmäßige Auffrischung gehandelt habe. Uns hindert nichts, auch für den Text das Gleiche anzunehmen. Es mögen bei der Arbeit Fehler untergelaufen sein, aber schwerlich ist der Text auch

[1]) Der Todten-Tanz in dem Klingentahl zu Basel. Nach dem Original gezeichnet und an das Licht gestellt von Emanuel Büchel im Jahr 1768 usw. S. 5. Die handschriftliche Kopie befindet sich in der Baseler Kunstsammlung.

inhaltlich erneuert worden. Er hält sich im großen und ganzen noch eng an den ursprünglichen Text, wie er uns in den Handschriften vorliegt. Die Abweichungen von diesem erklären sich zum größten Teil dadurch, daß man bei Herstellung des Bildes die unverständlicheren Stellen durch andere ersetzte. Doch Maßmann hat Spuren finden wollen, die darauf hinweisen, daß der Klingentaler Text, als er für den Groß Baseler benutzt wurde, den Handschriften noch näher gestanden habe. Der Groß Baseler Text zeige sich an einigen Stellen nämlich ursprünglicher, als seine Vorlage. Die Stellen, die Maßmann anführt, sind jedoch äußerst gering an Zahl, und es zeigt sich zudem, daß die Schlüsse, die er aus ihnen zieht, nicht berechtigt sind. Es handelt sich um folgende Stellen:

H² 10.
Her grofe, heist euch den keiser helfen.
Ich brenge euch hie czu wilden welfen,
Mit den ir must tanczen yagen.
Der tot wil euch des nicht vortragen.

Ich was yn der werlde genant
Eyn edler grofe dem reyche bekant.
Nw byn ich von dem tode gefelt
Vnd hie yn seynen tancz getzelt.

Kl. B. 10.
Her groiff, heizen vch den keiser helfen.
Ich fuir vch hie zo wilden wolffen,
myt den moissen ir BAitzen vnd jagen.
Der todt wils vch nit me fertragen.

Ich ware in der welt genant
Ein Edler groff wie wit bekant.
Nun Byn ich nem dem todt geselt
vnd he ayn synen dantz getzelt.

Gr. B. 9.
HErr Graff, gebt mir das Bottenbrot,
Es zeucht euch hin der bitter Todt.
Last euch nicht rewen Weib vnd kindt,
Ir must tantzen mit diesem Gsindt.

In dieser Welt war ich bekannt,
Dorzu ein Edler Graff genannt:
Nun bin ich von dem Todt gefelt
Vnd her an diesen Tantz gestellt.

Wenn in der ersten Strophe von Groß Basel, die einen vollständig neuen Inhalt bietet, das Wort *tanzen* vorkommt, während im Text von Klein Basel *baitzen vnd jagen* den auch schon verderbten Wortlaut der Handschriften irrtümlich ersetzt, so kann man einem solchen Zeugnis bei einem so naheliegenden Wort kein Gewicht beilegen.

In den beiden letzten Versen der zweiten Strophe gehen die Handschriften auseinander.

H^2 hat den Reim: gefellet — gestellt
M^2 gemelt — gestellt.

Die übrigen Handschriften H^2, M^1, M^3 und Berl. haben
gefelt — gezelt.

Dies ist offenbar der ursprüngliche Reim, während Maßmann ‚gevelt — gestelt' in seinen „Urtext" setzt. Jener Reim läßt sich aber auch für Klein Basel feststellen. Aus der Büchelschen Reinschrift, in der die Buchstaben des Textes „gleichsam abgemahlet" sind, läßt sich nämlich ersehen, daß die Zeichen für s, f und l einander sehr ähnlich waren, so daß sie bisweilen ganz ineinander übergingen. Daher erklären sich eine ganze Reihe von Lesefehlern Büchels.

Vgl. 1,3 Aispenfieren = Dispensieren
8,7 lechen = fechen
9,7 vngeloaffen = ungescaffen
36,2 belaichen = besachen.

Es unterliegt also wohl keinem Zweifel, daß Klein Basel mit dem Reime ‚gefelt — gezelt' mit dem Text der größeren Zahl der Handschriften übereinstimmte, während Groß Basel selbständig änderte.[1])

Ebensowenig läßt sich der letzten Beweisstelle, die Maßmann für seine Ansicht anführt, irgendwelches Gewicht beilegen. Es ist die Gruppe der Mutter. Der Text der beiden Strophen ist in Groß Basel vollständig erneuert worden, ebenso wie das dazu gehörige Bild. Der Erneuerer von 1568, Hans Hug Kluber, ver-

[1]) Auch die Berliner Handschrift, die dem Klein Baseler Text am nächsten steht, macht dies wahrscheinlich.

einigte die beiden Gruppen Mutter und Kind, um seine Familie zur Darstellung zu bringen. Und dem fügte er als Schlußbild des Totentanzes sein eigenes Portrait mit zwei Totengestalten hinzu. Die Strophen lauten:

H² 24.
Nw sweiget vnd lot ewir krigen.
loft dem kinde noch mit der wygen.
Ir must alle beyde an desen tancz.
fraw lacht, zo wirt der schympf gancz.

O kind ich wold dich haben irlost;
Nw ist empfallen mir der trost.
Der tod hot das vorkomen
vnd mich mit dir genomen.

Kl. B. 39
wilt da von lauffen und flüchen?
Dantzen dem kint noch mit der wigen!
Es mosen bede an den Dantz;
wer sey beswert der schwig gantz.

O kind ich wolt dich han erloist,
so ist entfallen mir der lon.
Der tod hat es für kumen
vnd hat mich ietz genomen.

Gr. B. 39.
Ach Frewlein lassen ewer klagen,
Tantzen dem Kindt nach mit der Waglen!
Dann jhr möcht mir hie nicht entfliehen,
den Gasthut wil ich euch abziehen.

Ich hab mich allezeit ergeben
In Todt, hoff aber Ewigs Leben.
Wie wol der Todt mich greifet an,
Nimpt mich mit Kind vnd sampt dem Mann.

Ob im ersten Verse von Groß Basel *lassen ewer klagen* aus *lot ewir krigen* entstanden ist, wird sich weder beweisen noch widerlegen

lassen. Aber daß der letzte Vers *Nimpt mich mit Kind vnd sampt dem Mann*, der in den Versen des Todes zum Maler seine Parallele findet (40,5,6 *Hast du schon grewlich g'macht mein Leib, Wirst auch so g'stallt mit Kindt vnd Weib*), sich aus dem *mit Dir* des handschriftlichen Textes erklären soll, das in Klein Basel später verwischt wurde, wird man kaum annehmen können. Jener Vers ergibt sich doch aus der dargestellten Situation des Familienbildes fast mit Notwendigkeit.

Aber wenn auch diese zweifelhaften Übereinstimmungen die Annahme sicher stellen sollten, daß der Klein Baseler Text zu der Zeit, da er für den Groß Baseler kopiert wurde, noch ursprünglichere Züge getragen hat, als Büchels Abschrift uns zeigt, dieser Vergleich dient doch nur dazu, uns die verhältnismäßig große Treue seiner Überlieferung vor die Augen zu führen. In den wenigen Fällen, die eine ändernde Hand vermuten lassen könnten, handelt es sich um einzelne Buchstaben oder einzelne Wörter. Die meisten Abweichungen vom Urtext waren schon vorhanden, als das Groß Baseler Bild entstand. Daß diese im Klein Baseler Text schon von Anfang an vorhanden waren, müssen wir schon aus der oben zitierten Beschreibung des Textes schließen, die Büchel uns gibt.[1])

Zwei Beispiele mögen zeigen, wie diese Abweichungen den Zweck verfolgten, den handschriftlichen Text durchsichtiger zu gestalten.

H[1] 4,5 f. (König).
Ich hån als ain koning geweltiklych
Die welt geregyrt als rom das reych.

Kl. B. 4,5 f.
Ich hab gewaltecklich gelebt
vnd in hochenn eren gestrebt.

Gr. B. 4,5 f.
Ich hab gewaltiglich gelebt
Vnnd in hohen Ehren geschwebt.

[1]) Auch der Groß Baseler Text hat trotz mannigfacher Erneuerungen z. T. tiefgreifender Art in der Zeit zwischen 1581 (Huldreich Fröhlichs Lobspruch an die Stadt Basel) und 1773 (Büchels Kopie) keine nennenswerte Änderung erfahren.

Schon die Handschriften zeigen, daß V. 6 nicht mehr verstanden wurde.

H²: als reyn das reich
M²: als rayn das reich
M³: alz rain daz reich
M¹: vnd das reich
Berl.: die welt gereieret, das roemisch rich

Wahrscheinlich lag dem Klein Baseler Texte eine Handschrift zu Grunde, die schon den verderbten Text ‚als reyn das reich' bot, und es ergab sich daraus die Notwendigkeit der Änderung. Ähnlich verhält es sich mit der anderen Stelle.

Berl. 18,₃ f.
Der tod nimt weder miet noch gaben;
dancz mir noch, ich wil dich haben.

Kl. B. 19,₃ f.
Der (tod) nympt weder gelt noch güt;
nuh dantz her noch mit friem müt.

Gr. B. 18,₃ f.
Der Tod nimpt weder Gelt noch Gut;
Nun tantzen her mit freyem Muth

Der letzte Vers mit seinem unangemessenen Inhalt (mit friem müt) bezeugt sich deutlich als Notbehelf um des Reimes willen. Daß der Ausdruck *miet noch gaben* Anstoß erregte, zeigen schon die Handschriften H² und M³, die ihn durch *gut noch gaben* ersetzen.

Noch geeigneter erscheinen die folgenden Stellen, über das Verhältnis der einzelnen Texte zueinander Klarheit zu schaffen.

H² 20,₅ f.
Eyn armer geiler hie ym leben
Czu eynem frunde yst nymande eben.

Kl. B. 21,₅ f.
Ein armmer krupel hie uff erden
Zu einem vrund ist nemant eben.

Gr. B. 20,₅ f.
Ein armer Krüppel hie auff Erd
Zu einem Freundt ist niemand wärt.

Die Handschriften haben alle den ursprünglichen Reim. (Nur M^3 hat ‚leben — geben'.) Die Variante von Klein Basel *uff erden* wird durch den Groß Baseler Text schon für den Zeitpunkt bezeugt, da dieser von jenem kopiert wurde. Sie muß aber von Anfang an vorhanden gewesen sein, da ein Grund zu späterer Änderung hier absolut nicht vorlag. Sie verdankt ihre Entstehung also einem Irrtum des ersten Malers. Interessant ist dann, wie in Groß Basel der durch die Variante aufgehobene Reim wiederhergestellt wurde.

Im Klein Baseler Text sagt der Tod zum Edelmann:

kommet her ir edlen degen!
Ir moisen he manheit pflegen
mit dem todt, der nyemannt schont.
Seligent vch wurtht gelont.

Der letzte Vers ist sinnlos, und er ist deshalb in Groß Basel verbessert worden, wenngleich er auch dort noch im Zusammenhange ganz unverständlich bleibt:

Gesegnet euch, so wird euch g'lont.

Es liegt hier sicher eine Verderbnis vor, die schon in den Handschriften sich zeigt.

M^1: Ligt ir jm ob, euch wirt gelont
H^2: legit ir nw oben euch wird gelont
M^3: Ir ligt iv im ob ewch wiert gelont
Berl.: vnd ligent ir im ob uch wirt gelont
M^2: Und euch mit einem sölchen schimpfe lont[1])

Maßmann vermutet, das *Seligent* von Klingental sei aus dem *solchen* (= soligen) von M^2 entstanden, und setzt die Variante von M^2 in seinen „Urtext". Dann erklärt sich jedoch das *vch wurtht*, das Klingental mit den Handschriften gemeinsam hat, nicht. Offenbar hat in der Vorlage des Klingentaler Textes gestanden:

So ligent (im ob), euch wirt gelont.

Auch hier ist eine Änderung, die durch Erneuerung hervorgerufen sein könnte, ausgeschlossen. Also bezeugt auch diese Stelle, daß der Klingentaler Text nicht die Priorität vor den Handschriften in dem Sinne beanspruchen kann, daß jene auf ihn zurückgehen.

[1]) Maßmann gibt für die letzte Variante irrtümlich auch H^1 an. H^1 hat die Anreden der Toten gar nicht.

H² 8,1 ff.
Habit ir mit frawen ye hoch gesprungen,
Stolczer herczog, adir wol gesungen,
Das must ir an dem reyen bussen.
wol her, lot euch die toten grussen.

Kl. B. 8,1 ff.
Hant ir hie mit frawen hoch gesprungen,
Stolzer hertzug, oder wol gelungen,
Das mosent ir an disen reigen busen;
wol her lust[1]) uch die toten zo grußen.

Gr. B. 8,1 ff.
HAbt jhr mit Frawen hoch gesprungen,
Stoltzer Hertzog, ists euch wol g'lungen:
Das müst jhr an dem Reyen büßen;
Wol her, g'lust euch die Tod'n zu grüßen.

Im zweiten Verse des Klingentaler Textes erklärt sich das *gelungen* für *gesungen* aus der oben (S. 21) erwähnten Ähnlichkeit der Buchstaben l und s in jenem Text. Die entsprechende Zeile von Groß Basel zeigt, wie man sich dort mit dem gleichen Irrtum abgefunden hat. Th. Burckhardt-Biedermann (Beiträge zur vaterländischen Geschichte N.F. I. B. Basel 1882 S. 58) zitiert Vers 4 dieser Stelle als Beleg dafür, daß der Baseler Text im Vergleich zu den Handschriften der ursprünglichere sei. Burckhardt-Biedermann kennt jedoch den Text der Berliner Handschrift nicht, der an dieser Stelle folgenden Wortlaut zeigt:

wol her, wie lust uch hie diser toten grůssen.

Diese Stelle zeigt also nur, daß dem Klingentaler Text nicht eine von den Handschriften, die Maßmann kannte, zu Grunde gelegen hat. Über die Priorität einer dieser beiden Versionen ist damit noch nichts ausgesagt.

Aus den angeführten Stellen ergibt sich einmal mit Sicherheit, daß der Groß Baseler Totentanz später entstanden ist als der Klein Baseler. Das Resultat von Goettes Untersuchungen, die sich auf die Bilder beschränkten, wird durch den Textvergleich bestätigt.

[1]) Maßmann hat irrtümlich „last".

Sodann ergibt sich aus diesen Stellen, daß der handschriftliche Text keine Kopie des Klingentaler gewesen sein kann.[1]) Der Nachweis, den wir auf Grund des Inhalts erbracht haben, wird durch den Textvergleich beglaubigt.

Schon Dozen hat für den Text mit 24 Gruppen ein viel höheres Alter in Anspruch genommen als das, worauf die Überlieferung hinweist (Neuer Literarischer Anzeiger 1806 Sp. 348), und Maßmann hat durch Herstellung der mittelhochdeutschen Form gezeigt, daß sich die Reime den im 14. Jahrhundert geltenden Gesetzen durchaus fügen. Auf diese Zeit deutet auch mancher altertümliche Ausdruck hin, der in der Zeit, aus der uns die Handschriften überliefert sind, nicht mehr verstanden wurde.

H² 10,₂ f.:
Ich brenge euch hie czu wilden welfen
Mit den ir must tanczen yagen.

Ebenso Berl.; M¹ u. M² haben *tantzen vnd jagen.* Klein Basel änderte in *baitzen und jagen,* wohl weil die Zusammenstellung Tantzen und Jagen auffällig erschien. Maßmann stellt *tanzen bejagen* her. Das ist nicht einmal nötig, da „jagen" in der Bedeutung des gewöhnlicheren „bejagen" nicht auffallend sein würde.[2])

H² 12,₄ Euch hilft wedir schympf noch fechten.

Klein Basel hat *stirmen noch fechten,* und Maßmann erschließt aus beiden *scirmen noch fechten.* Ähnlich ist es in der oben angeführten Stelle 16,₄.

Goettes Untersuchungen über das Alter des Klein Baseler Totentanzes stimmen trefflich zu dem für die Entstehung des Textes angenommenen Zeitpunkt.

Aus all diesem aber ergibt sich für uns zunächst die Tatsache, daß wir in dem Text der Handschriften und Blockbücher den ältesten uns überlieferten Totentanztext überhaupt haben. Der Text der Pariser Dance macabre ist sicher gleichzeitig mit dem Gemälde also nicht vor 1424 entstanden.

---

[1]) Ich werde an anderer Stelle in einer Untersuchung über das Handschriftenverhältnis des oberdeutschen Totentanzes noch eingehender darauf zurückkommen.

[2]) Burckhardt-Biedermann S. 59 nimmt ohne Begründung den Text *baitzen und jagen* als den ursprünglichen an.

Die spanische Dança general[1]) ist zwar früher in das Jahr 1360 gesetzt worden, aber die Gründe dafür sind unhaltbar (Seelmann S. 64). Sie gehört dem 15. Jahrhundert an.[2]) Schreiber (S. 335) setzt sie sogar in das letzte Drittel dieses Jahrhunderts. Doch sind die dafür angeführten Gründe nicht ausreichend, diese Ansicht zu sichern. Der ganze Charakter dieser Dichtung macht es allerdings wahrscheinlich, daß sie zu den jüngsten Erzeugnissen des Totentanzmotivs zu rechnen ist.[3])

Dem so gewonnenen Resultate scheinen zwei Stellen im oberdeutschen Texte zu widersprechen, die nach Seelmann die Abhängigkeit desselben vom französischen resp. vom lübisch-revalschen Texte erweisen. Die erste ist der Anfang der Einleitung, der „ersten Predigt", die dem eigentlichen Totentanze in den Handschriften vorausgeht.

O deser werlde weysheit kint.

Dem entspricht im französischen Texte:

O creature raisonable und im lübisch-revalschen Texte: O redelike creatur.

Diese erste Zeile soll beweisen, daß der oberdeutsche Text auf den Text des alten französischen „Totentanzdramas" zurückgeht. Ginge er auf den niederdeutschen Text zurück, so würde man *O redeliche creatiure* in den Handschriften erwarten (Seelmann S. 30). Jene ungelenke Konstruktion zeige, daß der Übersetzer eine Übertragung des französischen Ausdrucks auf eigene Hand versucht habe. Diese Begründung ist nicht stichhaltig. Schon Wackernagel hat die Einleitung des oberdeutschen Textes aus

[1]) Abgedruckt von Appel in den Beiträgen zur roman. und engl. Philologie dem X. Deutschen Neuphilologentage überreicht. Breslau 1902.

[2]) Vgl. A. Fernandez Merino, La Danza Macabre Madrid 1884. S. 105.

[3]) Vgl. auch Kastner (Les danses des morts etc. Paris 1852 S. 77 Anm. 1), der eine treffende Charakteristik dieses Dichtwerks gibt:

Ce qui donne lieu de penser que cette composition en langue espagnole n'est pas aussi ancienne qu'on le prétend, c'est la forme même de son style et le caractère recherché de sa poésie. Tout y rappelle les tournures et les images propres aux tendances littéraires du XVe siècle. Loin d'y voir une oeuvre originale et populaire comme l'ancien texte des Danses allemandes et des Dances françaises, j'y trouve quelque chose de prétentieux, de guindé, d'artificiel, qui dénote le travail d'un bel esprit, soigneux d'embellir, dans la copie qu'il en donne, le modèle dont il a fait choix.

sprachlichen und metrischen Gründen für späteren Zusatz erklärt.[1]) Durch den Hinweis auf den moralischen Gehalt der Predigt können wir diese Gründe verstärken. Aber auch abgesehen davon ist das Argument nicht haltbar. Es ist nicht ersichtlich, weshalb der Übersetzer oder Bearbeiter die französische Stelle, die doch gar keine Schwierigkeiten darbot, ohne Grund in dieser schwer verständlichen Weise wiedergegeben haben soll, zumal, wie Seelmann selbst hervorhebt, ihm wörtliche und klarere Wendungen zu Gebote standen. Mit größerem Rechte könnte man annehmen, daß ein französischer Übersetzer den schwierigen deutschen Ausdruck mit dem *o creature raisonable* wiedergegeben habe. Doch ich meine, es ist besser in solchem Falle, der nach zwei Richtungen hin gedeutet werden kann, sich ein non liquet abzuringen. Eine solche alleinstehende Übereinstimmung nicht des Wortlauts, sondern des Inhalts eines Verses, auch wenn er an hervorragender Stelle steht, ist unbrauchbar, wenn es sich um schwerwiegende Folgerungen handelt. Eine solche ganz vereinzelt dastehende Übereinstimmung zeigt im Gegenteil mehr wie alles andere die gewaltige Kluft zwischen den beiden einander gleich gesetzten Größen. Diese Stelle hauptsächlich hat Seelmann zu Schlußfolgerungen verführt, die ihn allem Trennenden gegenüber blind erscheinen lassen.

Die andere Stelle ist die Strophe des Kindes, deren dritter und vierter Vers

Wy wiltu mich nw vorlan?
Nw musz ich tanzen vnd kann noch nicht gan!

durch einen glücklichen Zufall in niederdeutscher Fassung erhalten sind.[2]) Sie lauten:

O doet, wo schal ik dat vorstan?
Ik schal dansen unde kan nicht gan.

Hatte Seelmann bei der ersten Stelle die Benutzung des lübisch-revalschen Textes durch den oberdeutschen abweisen müssen, so

[1]) Kl. Schriften 1, 328.

[2]) Mantels, Lübecker Totentanz S. 9. Ob diese Verse einen Teil des von Seelmann herausgegebenen lübisch-revalschen Textes gebildet haben, ist nach der Art ihrer Überlieferung sehr zweifelhaft. Ich vermute vielmehr, daß diese Stelle den Rest des ursprünglichen vom oberdeutschen Text zu 24 Paaren abhängigen Textes darstellt. Die Zahl der Bilder, die Auswahl der Personen am

wäre er hier dazu gezwungen, eine solche Abhängigkeit anzunehmen. Denn es ist doch sehr unwahrscheinlich, daß zwei verschiedene Übersetzer einen Passus des französischen Reimtextes in der wörtlichen Übereinstimmung wiedergegeben haben sollten, wie der letzte Vers sie zeigt. Entweder hat der niederdeutsche Text dem oberdeutschen für diese Stelle vorgelegen oder umgekehrt. Eine andere Möglichkeit halte ich für ausgeschlossen, zumal da weder der französische Text noch der spanische hier eine auch nur inhaltliche Übereinstimmung mit dem deutschen Texte zeigt. Handelt es sich aber um die Frage, ob dem ober- oder dem niederdeutschen Text die Priorität gebührt, so läßt sich zeigen, daß aller Wahrscheinlichkeit nach der erstere hier der ursprüngliche ist.

Bei einer Übertragung aus dem Niederdeutschen war eine Änderung in den Reimen stan — gan unnötig; im umgekehrten Falle mußte eine Änderung eintreten, da *lan* zu *laten* wurde. Ferner stimmt der oberdeutsche Wortlaut genau zu der oben besprochenen Eigenart des oberdeutschen Textes, in dem sich eine Anrede an den Tod, wie sie der entsprechende niederdeutsche Text zeigt, nirgends findet. Besteht diese Beweisführung zu Recht, so ist diese Stelle ein weiterer Beweis dafür, daß aus dem Tanz der Toten ein Tanz des Todes geworden ist.

Unser Resultat können diese beiden Stellen also nicht erschüttern.

Ist aber der oberdeutsche Text die älteste Urkunde eines Totentanzes überhaupt, so ergibt sich die Notwendigkeit, die Frage nach der ursprünglichen Gestalt der Totentänze von neuem aufzuwerfen.

Welcher von den erhaltenen Totentänzen bietet die altertümlichste Gestalt?

Obgleich Goette (S. 91 ff.) gegen Seelmann scharf den Abstand des oberdeutschen Textes von dem französischen „Totentanzdrama" hervorhebt, sieht er dennoch in dem ersteren gleichfalls ein dramatisches Dichtwerk. Er begeht dabei den Irrtum, daß er die Wider-

---

Anfang (Kaiserin!) lassen es als wahrscheinlich erscheinen, daß eine ursprünglich vorhandene Kopie des oberdeutschen Totentanzes durch eine Nachahmung des französischen verdrängt worden ist. Auffallend wäre sonst die Verminderung der Figuren, während wir bei anderen Nachahmungen durchgehends das Gegenteil zu konstatieren haben.

sprüche zwischen Text und Gemälde als Begründung anführt. Gewiß zeigt sich in diesen Widersprüchen, daß der Text älter ist als das dazu gehörige Gemälde (S. 94), aber damit ist über den Charakter des Textes noch nichts ausgesagt. Goette führt als Beweis für den dramatischen Ursprung unseres Textes lauter Dinge auf, „die für ein in getrennte Paare zerfallendes Gemälde nicht passen, aber sich einfach erklären, wenn diese Paare auf einem Plan, auf einer Bühne sich nebeneinander befinden". Er läßt dabei unbeachtet, daß unser Text ja ursprünglich einem Gemälde, das einen geschlossenen Reigen darstellte, zugehört haben kann. Aus jeder Strophe spricht ja die Anschauung dieses Reigenbildes heraus; man denke nur an die Strophe des Toten zum Koch: H^2, 21,1–4

koch du kanst gut pfefferlyn machen.
hoppe off, ich wil dich besachen.
dy du vorne an dem reyen sleichen,
den saltu pfeffirlyn yn streichen.

Und wenn die älteste Gestalt unseres Textes sich in Handschriften findet, dann ist das schon ein Hinweis darauf, wie aus dem geschlossenen Reigen die Bildform sich entwickelt hat, die die Blockbücher und die Baseler Totentänze uns zeigen. Die Zerlegung des Reigens in Paare ist uns ein weiterer Beweis dafür, daß der Text der Handschriften älter ist als die Baseler Erweiterung. Daß auch zwischen den Bildern des Blockbuches H^2 und den Bildern in Basel ein enger Zusammenhang besteht, bedarf keines Beweises; er liegt klar zu Tage. Die Holzschnitte können nicht dem Maler des Klingentaler Bildes vorgelegen haben, das einer viel früheren Zeit angehört. Es fragt sich, ob der Zeichner der Holzschnitte das Klingentaler Bild gekannt hat. Seelmann und Schreiber (S. 326) bejahen die Frage. Schreiber läßt dabei die Schwierigkeit, die sich für die Texte daraus ergibt, unbeantwortet. Er hält gleichfalls den handschriftlichen Text, wie er in H^2 enthalten ist, für den älteren, also nicht für eine Verkürzung des Baseler, und muß doch die Bilder zu diesem Texte als eine Auswahl aus der Bilderreihe von Klein Basel annehmen. Ein solches Überlieferungsverhältnis ist zu kompliziert, um wahrscheinlich zu sein. Um die Beweise für das Abhängigkeitsverhältnis der Holzschnitte von den Baseler Bildern aber muß es übel bestellt sein, wenn dieses sich, wie Schreiber meint, am

deutlichsten in der Gruppe des Papstes zeigen soll. Der Tote des Papstes trommelt in dem Blockbuch H^2 auf einer Pauke, der Tote der entsprechenden Baseler Bilder auf einem Totenkopf mit einem Totenbein. Schreiber sagt: „Der Meister des Heidelberger Holztafel-Druckwerks änderte den Schädel in eine Trommel ab, und da hierzu der Text nicht paßte, so veränderte er auch den Wortlaut ‚der pfiffen ton' in ‚meyner pavken don' — eine Variante, die sich anderwärts nicht findet" (S. 327). Daß der Text zu Gunsten des Bildes geändert worden ist, ist nie bestritten worden. Aber das beweist doch noch lange nicht, daß der Holzschneider den Schädel in eine Pauke umgeändert hat. Weshalb soll der Maler des ersten Basler Bildes nicht die Pauke in den Schädel abgeändert haben? Wir haben in dem Groß Baseler Totèntanz sicher eine Kopie des Klein Baseler, und fast jedes Bild zeigt hier, wie die Anregungen des vorliegenden Bildes von dem Maler des zweiten aufgenommen und weiter ausgeführt werden (vgl. namentlich Edelfrau, Kaufmann, Krüppel, Wucherer, Blinder). Das müßte ein seltsamer Kopist gewesen sein, der den geistreichen Einfall seiner Vorlage in so banaler Weise wiedergab. Und diesen Eindruck gewinnen wir von dem Zeichner der Holzschnitte trotz des lapidaren Stils seiner Linien durchaus nicht. Schreiber gibt für seine Hypothese noch eine zweite Begründung an, die uns freilich noch seltsamer erscheint. Er meint, der Maler des ersten Baseler Bildes habe selbständig an Stelle des alten Reigentanzes, von dem der Text redet, eine neue Tanzart darstellen wollen: „Wir lernen hier eine dritte Tanzweise kennen, die sich damals in der vornehmen Welt Deutschlands eingebürgert hatte: eine Art Polonaise, bei der sich Paar hinter Paar, zuweilen unter Vorantritt von Fackelträgern, im Schritte vorwärts bewegte" (S. 322). Dieser Tanzzug bewege sich von rechts nach links, wo das Beinhaus das gemeinsame Ziel darstelle. In den Holzschnitten fehle nun das gemeinsame Ziel, und doch zeige sich auch hier die Richtung von rechts nach links in den einzelnen Gruppen. Die Ansicht, der Klein Baseler Totentanz stelle eine Art Polonaise dar, bedarf zur Widerlegung nur des Hinweises auf die Bilder. Ich kann diese Absicht des Malers aus ihnen nicht erkennen. Außerdem haben wir aber gesehen, daß für die Baseler Totentänze der Tote schon zum Tod geworden ist. Damit schließt sich eine Polonaise von

selbst aus, die natürlich nur aus Toten bestehen könnte. Aber die Richtung von rechts nach links ergibt sich ja auch ohne eine solche Annahme ganz von selbst, wenn der Tote in jeder Gruppe links steht. Von einem „Ziehen“ und „Führen“ von seiten der Toten ist zudem im Texte an vielen Stellen die Rede (1,7 f.; 2,3; 4,2 f.; 9,3; 9,7 f.; 10,2; 15,3; 17,3 f.; 23,6). Auch in einem geschlossenen Reigen kann sich diese Richtung ergeben. In dem Lübecker Totentanze ist sie z. B. viel stärker ausgeprägt als in Basel. Man braucht nur die Paare zu trennen, und man hat eine „Polonaise“ von rechts nach links.

Die Schwierigkeit bei dem Vergleich der Holzschnitte mit den Basler Bildern beruht darauf, daß wir trotz unzweifelhafter Übereinstimmungen in jedem Falle dem Kopisten große Selbständigkeit zusprechen müssen.[1]) Das Rätsel löst sich für den Text wie für die Bilder am einfachsten, wenn wir für die Holzschnitte und den ersten Basler Maler die gleiche Bilderhandschrift als direkte oder indirekte Vorlage annehmen. Daß vor H^2 Bilderhandschriften des Totentanzes existiert haben, wissen wir aus dem Verweis von H^1. (Vgl. Maßmann S. 122), und in der Handschrift Berl. haben wir sogar in dem Bilde des Predigers, das dem Texte nachgestellt ist, den Rest einer solchen. Wir haben ferner aus einem anderen Holzschnittzyklus, der offenbar zum oberdeutschen Text gehört hat, eine Gruppe, die die Zahl 24 trägt und den hinkenden Bettler mit seinem Toten darstellt.[2])

Die bildlichen Darstellungen des Totentanzes sind also wahrscheinlich noch weit verbreiteter gewesen, als unsere Überlieferung allein schon uns vermuten läßt.

Lag aber dem ersten Basler Maler eine solche Bilderhandschrift vor, dann erklärt sich die Auflösung des Reigens in Paare und damit der Widerspruch zwischen Text und Bild von selbst.

Wenn man bisher angenommen hat, daß der oberdeutsche Text der Handschriften älter ist als die dazu gehörigen Bilder, so ging

---

[1]) Das einzige, was sich bei dem Vergleich mit Sicherheit ergibt, ist die Tatsache, daß der Zeichner der Holzschnitte sich enger an den Text anschließt. Doch das läßt sich verschieden deuten.

[2]) Reproduziert im Bilderanhang zu Langlois, Essai historique etc. sur les danses de morts. Rouen 1852 B. 2 und bei Douce, The Dance of Death etc. London 1833.

man von dem Widerspruch zwischen diesen und dem Texte aus, der ja einen geschlossenen Reigen voraussetzt. Aber auch diese Bilder selbst setzen einen geschlossenen Reigen voraus, wie uns die Reigenbilder auf französischem und niederdeutschem Boden zeigen. Und es fragt sich noch, ob der oberdeutsche Text zu 24 Paaren älter ist, als der Reigen, von dem er spricht und den „die erste Predigt" wenigstens als Bild voraussetzt:

Mit seiner hellischen pfeiffen schreyen
bringt er ewch all an ainen rayen,
dar an die weysen alz die narren
gezwngen in den sprüngen farn.
Als des gemäldes figuren
Sind sy ain ebenbild zů truren. (H[1]).

Schreiber gibt dem oberdeutschen Texte ebenso wie Goette selbständige Bedeutung; aber wenn dieser in dem Text ein Drama sah, so sieht Schreiber in ihm eine Art Volkslied und meint, die Überlieferung wiese auf mündliche Tradition hin. Doch diese Vermutung läßt sich bei einem Vergleich der Handschriften nicht aufrecht erhalten. Maßmann hätte es schwerlich wagen können, einen „Urtext" herzustellen, wäre die Überlieferung in den Handschriften wirklich derart, wie Schreiber glauben machen will. Es findet sich in den Varianten keine, die sich nicht mit Leichtigkeit aus dem Text der anderen Handschriften als Mißverständnis oder Versehen des Schreibers erklären ließe.

Ich möchte die Frage, ob der Totentanztext der Handschriften ohne ein dazu gehöriges Bild als selbständiges Gedicht bestanden habe, durchaus verneinen. Die Eigenart gerade dieses Textes läßt eine solche Auffassung schwerlich zu. Es ist schon oben betont worden, daß der Text kein Dialog ist. Der Tote wendet sich wohl direkt an den Menschen, aber dieser antwortet ihm nicht, sondern er gibt uns meist nur seinen Stand an und knüpft daran die Bemerkung an, daß er nun sterben müsse. Diese Antwortstrophen haben durchweg einen typischen Charakter. Man braucht sie nur mit den entsprechenden Strophen anderer Texte zu vergleichen, um sofort darüber klar zu werden. Sie beginnen fast alle: ‚Ich war . . .', ‚Ich hab als . . . .', und dann kommt die Standesbezeichnung, deren stereotype Betonung uns um so überflüssiger erscheint, als der Tote

in seiner Anrede uns den Stand des Betreffenden schon angibt. Für ein selbständiges Dichtwerk wäre es mindestens eine auffällige Erscheinung, daß man die eine Hälfte der Strophenpaare einfach tilgen könnte, ohne daß der Text der anderen Hälfte auch nur im geringsten dadurch beeinflußt würde. Und doch ist das hier der Fall. Ja am Schluß des Gedichts wird durch eine solche Tilgung erst der richtige Zusammenhang hergestellt. Die beiden Schlußgruppen sind die des Kindes und der Mutter. Beide antworten wie alle anderen, nicht auf die Anrede des Toten, sondern das Kind ruft die Mutter an, und die Mutter antwortet dem Kinde. Diese auffällige Eigenart des Textes macht es wahrscheinlich, daß die Strophen der Menschen ursprünglich allein gestanden haben. Sie haben offenbar als Unterschrift für ein Reigengemälde gedient; daher die in diesem Falle notwendige Betonung des Standes. Erst später sind die entsprechenden Strophen der Toten hinzugesetzt worden. Und diese Vermutung wird durch die Handschrift H^1 bestätigt, die nur die Strophen der Menschen in lateinischer und deutscher Fassung bietet. Und es ist kein Wunder, wenn gerade diese Handschrift sich auf einen codex albus bezieht, der die dazugehörigen Bilder enthält. Bestätigt wird diese Ansicht durch den Vergleich der Handschriften.[1]) Es wäre einmal ein merkwürdiges Faktum, wenn von einem Texte in einer sekundären Handschrift immer nur der eine Teil jedes Strophenpaares gebracht sein sollte. Jedenfalls dürfte sich das schwer motivieren lassen. H^1 ist aber auch nicht nur die älteste von den sechs Handschriften resp. Blockbüchern (vor 1443), sondern auch die, die den reinsten Text bietet.

---

[1]) Ich behalte mir vor, über das Handschriftenverhältnis des alten oberdeutschen Totentanztextes an anderer Stelle eingehender zu handeln. Ich weise vorläufig nur darauf hin, daß die Varianten, die Maßmann unter seinen stilisierten Text setzt, auch abgesehen davon, daß er die Handschrift Berl. nicht benutzt hat und Docens ungenauen und willkürlichen Abdruck von M^1 im Neuen Literarischen Anzeiger 1806 als selbständige Handschrift behandelt, völlig unzuverlässig und unvollständig sind. Ich zähle z. B. nicht weniger als elf Fälle, in denen er Varianten von H^1 aus den Anreden der Toten gibt, die in H^1 fehlen, und sieben Fälle, in denen er Varianten aus der 2. Predigt von „M^4“ angibt, die Docen gar nicht mit zum Abdruck gebracht hat. — Ich drucke im Anhang die Handschrift H^1 ab, die also nicht mehr und nicht minder als der ursprünglichste Totentanztext überhaupt sein will.

Das ist die ursprünglichste Form der Totentanztexte, zu der wir mit den Mitteln unserer Kritik vordringen können, und es wird nun noch die Frage sein, ob wir damit die Rätsel lösen, die uns die Totentänze und ihre Geschichte noch aufgeben.

Der von Seelmann erschlossene französische Text und der oberdeutsche Text unterscheiden sich scharf voneinander. Der erstere ist ein Tanz des Todes, d. h. ein streng durchgeführter Dialog zwischen dem personifierten Tode und den einzelnen Vertretern der menschlichen Stände. Das wichtigste Motiv, der Tanz, tritt in ihm fast ganz zurück. Schon die Wendungen, die auf den Tanz hinweisen, sind äußerst blaß. Sie erscheinen als ein nicht einmal notwendiger Rahmen. Würden sie fehlen, so würde der Charakter des Textes dadurch kaum geändert. Goette (a.a.O. S. 9f.) erklärt die ganz untergeordnete Bedeutung des Tanzmotivs damit, daß dieser Text immer nur in Begleitung einer sichtbaren Darstellung gedacht worden ist, d. h. eines Bildes oder einer dramatischen Aufführung. Diese Erklärung ist nicht einmal nötig. Hätte der Dichter eine klare Vorstellung von dem eigentlichen Tanze mit dem Tode gehabt, so würde diese wohl sicher auch aus seinen Versen herausklingen. Das Zurücktreten des Tanzmotivs erklärt sich viel einfacher durch das Eindringen eines neuen Motivs, der moralischen Tendenz. Diese ist scharf zum Ausdruck gebracht und hat alles andere überwuchert.

Im Gegensatz dazu ist der oberdeutsche Text, wie wir gesehen haben, ein Tanz der Toten. Das Tanzmotiv ist mit voller Lebendigkeit zum Ausdruck gebracht. Nur in drei von den 24 Gruppen (Jurist, Abt, Bettler) fehlt es, weil es hier durch Motive, die dem Stande des Betreffenden entnommen sind, verdrängt ist oder, wie bei dem hinkenden Bettler, sich von selbst verbietet. Eine moralische Idee wird nicht ausgesprochen, weder als Vorwurf von seiten der Toten noch als Reue von seiten der Menschen.

Diese beiden grundverschiedenen Auffassungen desselben Motivs stehen schon frühzeitig, vielleicht schon im 14. Jahrhundert einander gegenüber. Entscheidende chronologische Momente, die für die Priorität einer von beiden sprächen, fehlen für diese Zeit vollständig. Die Entwicklung der einen zur andern muß in ziemlich kurzer Zeit erfolgt sein. Für die Entscheidung kommen daher nur innere Gründe in Betracht. Es fragt sich erstens: Welche Auf-

fassung läßt sich am leichtesten und glattesten aus der anderen ableiten? und zweitens: Welche Auffassung löst uns am einfachsten die Rätsel und Widersprüche, die uns die Totentänze vorlegen?

Es kann keinem Zweifel unterliegen, welche Form der Totentänze sich auf Grund dieser Betrachtung als ursprüngliche ergibt. Der oberdeutsche Text zeigt nur ein Motiv, das konsequent zum Ausdruck gebracht ist und von der klarsten sinnlichen Anschauung zeigt. Der erschlossene französische Text und seine Schößlinge zeigen schon von Anfang an die Verbindung zweier Motive, des Tanzmotivs und der moralischen Tendenz, von denen das ursprüngliche fast ganz verblichen ist. Im Verhältnis zur sinnlichen Anschauung ist nun die Idee fast immer sekundär. In diesem Falle aber kann die Idee gar nicht die Schöpferin vom Tanzreigen der Toten sein, da sie ja mit dieser Anschauung im Konflikt steht. Die moralische Tendenz kann nur aus dem Munde des Todes, nicht der Toten hervorklingen.

Wie schwierig es ist, aus dem Tanz des Todes den Tanz der Toten herzuleiten, zeigte uns schon der mühsame Versuch Seelmanns aus seinem Drama vom Tanz des Todes das Gemälde, das den Tanz der Toten darstellt, zu erklären. Wir haben dagegen die umgekehrte Entwicklung, die Goette (S. 8) für „ganz unmotiviert und unwahrscheinlich“ erklärte, nicht nur begründet, sondern mit den 15 Zusatzstrophen des Klein Baseler Textes urkundlich belegt. Und wie einfach diese Entwicklung sich vollzogen hat, zeigt sich am besten darin, daß sie den meisten Forschern gar nicht aufgefallen ist. Und diese Entwicklung bedarf keiner längeren Zeit, um sich durchzusetzen. Was sich in Klein Basel anbahnte, zeigt sich in der nächsten Nachahmung in Groß Basel schon verstärkt: die neu gedichteten Strophen zeigen keine Spur mehr von der ursprünglichen Anschauung, die in den gebliebenen Strophen noch durchschimmert. Die entgegengesetzte Entwicklung ist nur auf dem Umwege über das Gemälde möglich, das viele Totengestalten darstellt. Haben wir aber einen Text, der dem Reigenbilde in der Grundanschauung durchaus entspricht, dann brauchen wir nicht mit Seelmann das Reigenbild aus dem Dramentext künstlich damit zu erklären, daß der Maler nicht die einzelnen Szenen des Dramas in getrennten

Gruppen wie in Basel darstellen wollte, sondern diese Einzelszenen zum Reigen verband, um die Einheit des Dramas zum Ausdruck zu bringen. Nach unseren bisherigen Resultaten erweist sich diese Erklärung als ein circulus vitiosus. Zudem leuchtet es ein, daß die Entwicklung eines Todestanzes zum Totentanze einen größeren Zeitraum erfordert als der umgekehrte Weg. Die Idee kann ein individuelles Erzeugnis sein, wird als solches aufgefaßt und weitergegeben. Daher werden die Totentänze von allen, die ein Totentanzdrama als Ausgangspunkt annehmen, als Folge einer einzelnen literarischen Tat eines anonymen Dichters angesehen. Eine Anschauung aber setzt sich nicht so einfach durch, da sie auf breiteren Grundlagen beruhen muß, um ein allgemeines Verständnis zu finden. Ferner ist es sehr unwahrscheinlich, daß eine Nachahmung des französischen Textes das in diesem durch die moralische Idee fast ganz verdrängte und infolgedessen verblaßte Tanzmotiv allein übernommen und wieder zu Ehren gebracht, die stark hervortretende moralische Idee aber ganz unbeachtet gelassen haben soll. Goette, der zuerst die Kluft zwischen dem oberdeutschen Texte und dem französischen deutlich empfunden hat, findet sich daher zu der Annahme gezwungen, daß dieser oberdeutsche Text sich schon sehr frühzeitig von dem angenommenen dramatischen Urtext losgelöst haben muß. Aber wie sich diese Loslösung vollzogen hat, weiß er nicht anzugeben. Den Schritt, den wir darüber hinaus gegangen sind, kann er nicht tun, weil er seltsamerweise von der „unbestrittenen Tatsache“ ausgeht, daß sich alle Totentänze direkt oder indirekt von dem erschlossenen französischen Totentanzdrama herleiten.

So deutlich auch die angeführten Gründe für die Priorität des oberdeutschen Textes sprechen, die Entscheidung liegt doch erst in der Beantwortung der Frage, welche Form uns am leichtesten die Rätsel löst, die uns diese seltsamen Gebilde der menschlichen Phantasie aufgeben.

Die Rätsel, die Seelmanns Hypothese vom Totentanzdrama ungelöst gelassen hatte, bestehen abgesehen von der Schwierigkeit, sich ein solches Drama überhaupt vorzustellen, in dem Widerspruch zwischen Bild und Text und sodann in dem Tanzmotiv selbst.

Wir haben gesehen, daß der Widerspruch zwischen Text und Bild in den oberdeutschen Totentänzen sich sehr einfach daher er-

klärt, daß sie auf Bilderhandschriften zurückgehen, die den geschlossenen Reigen in einzelne Paare zerlegen müssen. Der Widerspruch zwischen Text und Bild in den französischen und den niederdeutschen Totentänzen dagegen kann sich nicht anders erklären als dadurch, daß zu dem Reigenbilde, das wir nach all unseren Untersuchungen als das ursprüngliche Totentanzbild anzunehmen gezwungen sind, ein Text hinzugefügt wurde, der die dem Bilde zu Grunde liegende Anschauung schon verloren hatte. Und wenn sich ferner auch nachweisen ließe, daß der Tod vor der Existenz des ersten Totentanzes als Leiche oder skelettartige Figur dargestellt wurde, so müßte für den, der den Tanz des Todes für das ursprüngliche annimmt, die Bezeichnung *le mort* für die Totengestalten in der ersten Ausgabe der Dance macabre überraschen. Die Figuren selbst tragen männlichen Charakter, während man doch auf romanischem Gebiete weibliche erwarten dürfte. Es finden sich auf deutschem wie romanischem Gebiete nur vereinzelte weibliche Totengestalten. Auch dieser Wechsel in dem Geschlecht der Totengestalten ist aus einem Todestanz nicht zu erklären. Nehmen wir aber die Gestalten als das, was sie sein wollen, als Tote, dann fällt die Schwierigkeit in sich selbst zusammen. Wie weibliche Sterbende, so können auch weibliche Tote Glieder des großen Reigens sein. Das Totentanzbild in Schedels Chronik, das uns nur tanzende Tote zeigt, hat darunter auch eine weibliche Totengestalt. Wenn Seelmann ferner die Darstellung der vielen Todesgestalten im Gegensatz zu der einen des Dramas einem Kunstgriff des Malers zuschreibt, dann erklären sich damit noch nicht die dem Reigen vortanzenden Totengestalten. Wie kommt der Maler hier dazu, den Tod verdoppelt zu zeichnen? In einem Tanze der Toten sind sie dagegen an ihrer Stelle.

Doch wenn diese Darstellung der Entwicklung den Widerspruch zwischen Text und Bild auch glatter löst als die Darstellung Seelmanns, sie bliebe doch ebenso wie diese Hypothese, wenn wir sie oben in dem Schicksal des oberdeutschen Totentanzes nachgewiesen hätten. Es fragt sich, ob wir auf unserem Wege auch das wichtigste Problem der Lösung näher bringen können. Seelmann setzt sich über diese Schwierigkeit leicht hinweg: „Wie der Verfasser des Tableau gerade zu dem Tanzmotiv kam, ist eine offene Frage, doch

bereitet sie keine Schwierigkeit. Eine volkstümliche Redensart oder ein in der religiösen Dichtung des Mittelalters geschaffener bildlicher Ausdruck kann den Verfasser angeregt haben.“ Und er verweist auf die Zusammenstellung solcher Wendungen bei Wackernagel (Kl. Schr. 1, 311). Damit löst er aber nur ein Rätsel durch ein anderes. Und in jener Zusammenstellung findet sich auch nicht eine einzige Wendung, die an den Tanz des Todes erinnert, wie Seelmann ihn sich vorstellt. Überhaupt ist die Ausbeute an analogen Zügen für die Zeit, in der die Totentänze entstanden sind, gar nicht so reich, wie es nach Seelmann scheinen könnte.[1]) Mit weit abliegenden unbestimmten Analogien (Volkers Schwert, ein Fidelbogen u. ä.) und mit Zitaten, die um Jahrhunderte nach der Entstehung der Totentänze in der Literatur auftauchen, ist uns aber nicht geholfen. Die Adresse, an die wir uns wenden müssen, ist eine andere. Bei dem Volke müssen wir anfragen. Es lassen sich vielleicht in der Volksanschauung Züge auffinden, die mit dem Motiv der Totentänze näher verwandt sind, als die wenigen Zitate Wackernagels, die zum größten Teil nur eine zufällige Ähnlichkeit damit zeigen. Daß die Totentänze auf eine Volksanschauung zurückgehen,

[1]) Wackernagel zitiert nach Docen, Neuer Literarischer Anzeiger 1806 S. 416, unter den Stellen, die von einem Tanz des Todes oder der Toten zeugen sollen,

Freidank 175, 15:
got tet wol, daz er verbot,
daz niemen weiz sîn selbes tôt:
wisten in die liute gar,
der tanz gewünne kleine schar.

Es ist mir rätselhaft, wie Docen und seine Nachfolger aus diesem Wortlaut herauslesen wollen, Freidank rede hier „von einem Tanz, zu dem der Tod die Menschen sammle“. Damit schiebt er Freidank die Sinnlosigkeit unter: Wüßten die Menschen ihren Tod voraus, so würden nur wenige in den Reigen des Todes eintreten, d. h. sterben. Die Verse besagen doch offenbar: Wüßten die Menschen ihren Tod voraus, so würden sie am Tanz und an der Lust des Lebens keinen Gefallen mehr finden. Der Gedanke würde ihnen alles verbittern. — Eine tiefsinnige Ausprägung hat diese Lebensweisheit Freidanks in der „sonderbaren Geschichte Pastor Mors“ von Gjellerup gefunden. Vgl. J. Duboc, Einiges über Totentänze. Zukunft 8. Heft 10, 417. 1899. — Die gleiche falsche Auffassung der Stelle findet sich auch bei Bezzenberger, Freidanks Bescheidenheit 1872 S. 464, Schreiber (a.a.O. S. 341) und Bäumker in Wetzer und Weltes Kirchenlexikon, Freiburg i. B. 1898, 11 S. 1338.

unterliegt meiner Ansicht nach keinem Zweifel, auch wenn man für sie dramatischen Ursprung annimmt. Wäre dem nicht so, dann hätten wir den einzigartigen Fall, daß eine einzelne literarische Tat eines mittelmäßigen anonymen Dichters beispiellos breite und tiefe Nachwirkungen in der bildenden Kunst gezeitigt hätte. Zwischen dem Dichtwerk jenes Dichters und den packenden Bildern Rethels und Böcklins Selbstportrait mit dem fiedelnden Tode liegt eine weite Kluft, aber ohne jenen Dichter wären die genannten Werke nicht das, was sie sind. Es widerspricht aller Erfahrung, daß ein literarisches Motiv derartige Wirkungen ausübt, wenn es nicht aus der Anschauung des Volkes selbst hervorgegangen ist.[1]) Und das Tanzmotiv in den Totentänzen sieht wahrlich nicht danach aus, daß es seine Entstehung der geistreichen Erfindung eines einzelnen verdankt.

Nun wissen wir, daß der Tanz in der germanischen Volksanschauung eine beliebte Unterhaltung aller Geister, der guten wie der bösen, bildet. Die Analogie mit den Elfen, die den ahnungslosen Menschen zu seinem Verderben in ihren Ringelreigen hineinzuziehen suchen, liegt besonders nahe.[2]) Es fragt sich nur, ob den Toten in der Volksanschauung ein solches geisterhaftes Nachleben gegeben wurde. Durch die neuste Arbeit über den Ursprung der Totentänze von Kupka[3]) ist wieder ein poetisches Denkmal in den

---

[1]) „Eine solche Jahrhunderte dauernde Entwicklung desselben Gegenstandes, von der Dichtung zum Schauspiel und von diesem zum Bilde, mit immer steigendem Kunstwert, ist wohl nur selten nachzuweisen." (Goette S. 278).

[2]) Vgl. F. N. Tailleped (Traité de l'Apparition des Esprits. A scavoir des ames separees Fantosmes, prodiges et accidents merveilleux qui precedent quelquefois la mort des grands personnages on signifient changements de la chose publique Rouen 1600. In der Hauptsache eine Übersetzung von Lavater, De spectris etc.). Cap. XV p. 175: Olaus au troisième de son histoire des peuples Septentrionaux ch. II. escrits qu'on void encore de nostre temps en beaucoup de ces pays là, des esprits et fantosmes dansans et santans, principalement de nuict au son de toutes sortes d'instruments de musique. Ceste danse est appelee par les gens du pays Chorea elvarum. Saxo Grammaticus qui a escrit l'histoire de Dannemarch fait mention de ces danses des Macabrez.

[3]) Über mittelalterliche Totentänze. Untersuchungen über ihre Entstehung und ihre Verwandtschaftsverhältnisse von Paul Kupka, Dr. phil. Wissensch. Beilage zum Programm des Gymnasiums zu Stendal 1905.

Kupka geht von der Darstellung der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten auf dem Trionfo della Morte im Composanto von Pisa (vgl.

Vordergrund gerückt worden, das seit alter Zeit mit den Totentänzen in naher Beziehung steht: die Legende von den drei Lebenden uud den drei Toten.

Im Berner Totentanze ist am Anfang ein Beinhaus dargestellt mit dem Spruche:

Die Todten sprächent:
Hie Ligend also vnsere gebeyn.
Zu vnns her tantzend groß vnd kleyn.
Die Ir Jetz sind, die warend wir,
Die wir Jetz sind, die verden Ir.

Die beiden letzten Verse bilden den Kern jener Legende. Drei Tote (in einigen Versionen sind es Könige) treten drei Lebenden entgegen und mahnen sie mit jenen Versen an ihr Ende. In den französischen Totentanzdrucken ist die Legende mit zum Abdruck gebracht worden. Die Legende hat ein höheres Alter als die Totentänze. Sie reicht höchst wahrscheinlich über das 13. Jahrhundert noch hinaus. Schon im Jahre 1270 finden wir jene beiden Verse auf einem Leichensteine:

Tu que las vas tu boca clauza,
Guarda est cors qu'aisi repauza.
Tal co tu iest e ieu si fui,
E tu seras tal co ieu Lui.

(Romania 1877 S. 303). Und dieser Spruch geht noch viel weiter zurück. (Du Cange Glossarium mediae et infimae latinitatis sub

---

Pietro Vigo, Le Danze Macabre in Italia II. edizione reveduta Bergamo 1901 S. 24ff., Abbildung ebendort) aus. Die Legende ist auf der linken Seite des Bildes offenbar als Vision eines Eremiten dargestellt, der hinter den Särgen der Toten steht. Eine alte Nachricht bezeichnet diesen Eremiten als den heiligen Makarius. Daran knüpft Kupka an. Er sucht die schon früher wiederholt aufgestellte Etymologie *Macarius-macabre* wieder zu Ehren zu bringen und kommt dabei auf einen Weg, auf den ich ihm nicht zu folgen vermag. Das Motiv der Totentänze ist allerdings mit dem der Legende verwandt, beide enthalten ein memento mori. Aber für eine direkte Verbindung beider fehlt uns jeder Beweis. Und da Kupka für seine Vermutung θανόντες Μακαρίου = *danse macabre* schwerlich Anhänger finden wird, so bleibt trotz alles Scharfsinns das Hauptproblem, das Tanzmotiv, wieder ungelöst. — Die erschreckend zahlreichen Deutungen, die das geheimnisvolle Wort macabre gefunden hat, haben bisher nur das eine dargetan, daß nämlich die Etymologie sehr oft eine sehr unsichere Stütze ist.

verbo »essere«.) Der Gedanke, der aus ihm herausklingt, findet sich schon im Altertum (Herodot. 2,78; Petron. Satir. c. 34). Und im frühen Mittelalter finden wir auf einem Leichenstein einen Totenkopf mit der Inschrift τοιοῦτοι γεινόμεθα ἐξαπίνης.

Für uns ist die Legende von Wert, weil sie ein Memento mori enthält, das nicht von dem personifizierten Tode ausgeht, sondern von den Toten. Sie beweist uns, daß vor der Zeit der Totentänze in der Volksanschauung die Vorstellung lebendig ist, daß die Toten den Lebendigen erscheinen und sie an ihr Ende gemahnen. Diese Vorstellung ist für uns umso wichtiger, als eine ähnliche, in der der Tod die Rolle der Toten einnimmt, nicht nachweisbar ist. Und in der Tat läßt sich zeigen, daß die germanische Volksanschauung den Toten ein geisterhaftes Nachleben gibt. Es ist dieselbe Anschauung, die uns in der Edda entgegentritt, wenn tote Frauen Gunnar erscheinen und ihn zum Tode rufen, dieselbe, auf der Bürgers Leonore beruht und die die Voraussetzung für die mannigfachsten Totengebräuche ist. Die Toten haben im Grabe keine Ruhe. Werden sie nicht durch Opfer versöhnt oder wird ihnen nicht gewaltsam der Weg verlegt, so kehren sie wieder. Deshalb ist der Kirchhof ein unheimlicher Ort. Die Toten haben das Bestreben, die Lebenden in ihre Schar zu ziehen.

Aber auch der Tanz der Toten findet sich in der Volksanschauung. Goethes Ballade „Totentanz", die dieses Motiv rein und unverquickt zum Ausdruck bringt, geht auf eine Volkssage zurück. Nachweisbar ist diese Anschauung vom Tanz der Toten außerhalb der Totentänze schon im 15. Jahrhundert.[1]) Der Ort dieses Tanzes ist immer der Kirchhof, und es ist nicht wunderbar, wenn gerade der Maler des ersten Baseler Totentanzes den Schau-

[1]) Wertlos sind für uns natürlich die in vielen Arbeiten über Totentänze, z. B. bei Merino, La Danze Macabre S. 90 ff., zusammengestellten Zitate aus der lateinischen und griechischen Literatur, die von dem Tanz der Verstorbenen in den Gefilden des Elysiums sprechen, oder die entsprechenden bildlichen Darstellungen aus dem späten Altertum. Wohl aber bedarf die Frage der genaueren Nachprüfung, ob nicht zwischen den Skeletten auf den antiken Grabdenkmälern, die offenbar Tote darstellen sollen (Lessing, Wie die Alten den Tod gebildet, Untersuchung II,2) und den Totendarstellungen des Mittelalters sich bestimmte Verbindungslinien ziehen lassen.

platz des Tanzes auf den Kirchhof verlegt, wie das Beinhaus es andeutet, während z. B. der Lübecker Totentanz in der Marienkirche eine Wiese als Schauplatz bot, von der sich der Blick auf die Türme und Mauern der Stadt öffnete, und die Bilder der Pariser Danse macabre gleichfalls keinen Hinweis daraufhin bieten, daß mit der blumigen Flur, auf der ihre Gestalten wandeln, der Friedhof gemeint sei. Ludwig Lavater (De spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus, variisque praesagitionibus, quae plerumque obitum hominum, magnas clades, mutationesque imperiorum praecedunt liber unus Ludovico Lavatero Tigurino autore. Genevae apud Eustathium Vignon MDLXXX c. V. p. 21) erzählt:

> „Accidit apud nos Tiguri, ut iuvenes hilares mutato habitu in campo Ecclesiastico choreas duxerint, et unus ex illis ossibus pheretrii instar tympani pulsarit. Quidam his visis mox per totam urbem divulgarunt se mortuorum choream vidisse periculumque esse, ne maxima pestis mox sequutura sit.“

Dies Geschichtchen zeigt uns, daß die Volksanschauung vom Tanze der Toten auf dem Kirchhofe damals in Zürich allgemein bekannt war und daß man aus dem Auftreten einer solchen unheimlichen Erscheinung abergläubische Schlüsse zog. Der gleiche Aberglaube findet sich auf die St. Mathäus-Nacht übertragen bei Ludovicus Milichius, Der Zauber Teuffel. Von Zauberei, Wahrsagung, Beschweren, Segen, Aberglauben, Hexerey vnd mancherley Wercken deß Teuffels. Frankfurt a. M. 1564 c. 36 p. 308:

> „Zum vierdten gehörn hieher die Aberwitzigen leuth, welche inn der Mattheis nacht S. Mattheisen rathfragen. . . . . Inn derselbigen Nacht gehen auch etliche auss, zu sehen, welche Leuth am Todtentantz gefunden werden.“

Diejenigen nämlich, die in dem Reigen der Toten gesehen werden, sollen in demselben Jahre noch sterben. Deshalb geißelt Herm. Strack in seinem Pestilenz-Teuffel = Theatrum Diabolorum Frankfurt a. M. 1587 P. II p. 291

> „die bösen verlogen vnnd ersoffene Kälber vnnd Teuffels Säuwe, so die Leute verzagt machen mit dem, daß sie sagen, seyen auf S. Matthias-Abend auff der Bärnhaut gewesen, so und so viel, diese und die am Todtentantz gesehen, einer sey gefallen,

vnnd wieder aufgestanden, der ander sey ligen blieben. Item, sie bleiben oder fliehen, sollen sie doch diß Jar sterben".

Daß diese Anschauung schon im 15. Jahrhundert vorhanden war, zeigt uns das Totentanzbild in Schedels illustrierter Weltchronik (1493), auf dem uns fünf Tote dargestellt sind, von denen einer sich gerade aus seinem Grabe erhebt, während drei schon tanzen, wozu ihnen der fünfte aufspielt.

Das gleiche Motiv findet sich rein zum Ausdruck gebracht in den Bildern des achtzeiligen deutschen Totentanzes,[1]) von denen das erste sechs Gerippe darstellt, die ein siebentes, das im Grabe liegt, umtanzen. Das letzte Bild stellt einen Kirchhof dar mit einem Beinhaus und fünf Gerippe, von denen das eine aus dem Grabe steigt. Auch diese Bilder setzen die Anschauung voraus, daß die Toten auf dem Friedhofe zur Geisterstunde ihren gespenstischen Tanz aufführen. Wenn uns dieser Aberglaube in den Büchern, die über Gespenster und Erscheinungen geschrieben sind, nur selten begegnet, so erklärt sich das sehr einfach daraus, daß die theologisch gebildeten Verfasser aus den kanonischen Schriften klar beweisen konnten und bewiesen, daß eine Rückkehr des Toten auf die irdische Welt ausgeschlossen sei. Alles was nach der Volksanschauung die Toten verrichteten, wurde dementsprechend den Geistern der Hölle zugeschrieben.[2])

Nicht also aus künstlicher Vervielfältigung des Todes durch den Maler des ersten Totentanzbildes, wie Seelmann will, sondern aus der Volksanschauung heraus ist der Reigen der Toten geboren. Den Gedanken des Sterbens unter dem Bilde, daß die Toten die Lebenden in ihren Reigen hineinziehen, stellt der älteste Totentanz,

[1]) Vgl. Kugler, Kl. Schr. zur Kunstgesch. 1 S. 54f. Abbildungen davon finden sich bei Kastner, Les danses des morts. Paris 1852. Planche VIff.

[2]) Ein Beispiel von vielen möge genügen: Ludovicus Milichius, Der Zauber Teuffel. S. 307: Die dritte (sc. Forschung), Necromantia, wird von denen begangen, welche nicht mit fleiß nach solcher Forschung trachten, vnnd doch geben sie antwort, vnnd halten gesprech mit den gespensten, so jhnen etwan fürkommen. Denn dieweil die verstorbenen in der hand des HERRn seind, vnnd können nit von wegen der klufft, welche zwischen vns vnnd jhnen befestiget ist, hieher kommen, so soll sich keyn glaubiger das gepölter vnd erscheinung der verstorbenen jrren lassen, daß er meyne, es thuens der Menschen seelen, sondern er soll festiglich glauben, daß solchs ein Gespött des Teuffels sey.

der oberdeutsche Text und das Bild, das er voraussetzt, dar. Dadurch, daß es sich in der Volksanschauung vorhanden zeigt, hört das Tanzmotiv auf Problem zu sein. Die Personifikation Tod ist erst sekundär in dem Motiv der Totentänze. Ja es liegt der Schluß nahe: die Darstellung des Todes, wie wir sie jetzt überliefert erhalten haben, ist eine Folge der Totentänze. Weil er an die Stelle der Toten getreten ist, ist er als Kadaver dargestellt worden. Der Pisaner Trionfo della Morte aus dem 13. Jahrhundert zeigt trotz des gleichen Motivs, das später auf vielen Bildern dargestellt erscheint, einen durchaus anderen Typus der Todesgestalt. Erst später dringt in diese Triumphe des Todes ein neuer Typus ein: der Tod wird als Leiche, dann als Gerippe gebildet wie die Toten in den Totentänzen. Er hat vor diesen nichts voraus. Auch sein Körper zeigt sich auf manchen Darstellungen (besonders konsequent im Münchener Blockbuch) von Würmern zerfressen. Auch in den Attributen findet sich wenigstens auf den älteren deutschen Bildern, auf den Holzschnitten und den Baseler Totentänzen kein Unterschied. Das Bahrtuch ist das Zeichen des Toten wie des Todes. Eine Sense oder ein Bogen fehlt in der Hand des Todes noch durchaus.

Auch die Darstellungen seiner Gestalt in der Literatur weichen darin nicht von den Bildern ab.

Es ist das nicht eigentlich eine Verwechslung von Tod und Toten,[1]) sondern zeigt nur, daß die Entwicklung des Todes aus den Toten noch nicht klar abgeschlossen war. Sogar in dem lübisch-revalschen Text, der die Personifikation Tod sonst streng zur Durchführung gebracht hat, zeigen sich noch Spuren dieser Entwicklung:

Papst zum Tod:
Al was ik hoch geresen in state,
Und ik altohant moet werden
Gelik als du een slim der erden.

Noch deutlicher gibt diese Anschauung eine in der Handschrift M^3 überlieferte Stelle des oberdeutschen Totentanzes wieder:

Der tod spricht:
O mensch sich an mich.
Wâs du pist daz waz ich.

[1]) Schreiber S. 327.

Ouch sich wy recht jämerleich
Die wuerm peißnt vmb mein fleisch;
Sich mein freund chriegnt vmb daz gut
Sy enruchent wie mein arme sel tut.

Und daß diese Auffassung auch außerhalb der Totentänze vorhanden ist, zeigt eine Strophe aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die von Schreiber angeführt wird:

Ich komm von enden aller welt
Wurm, kröten und der schlangen,
Damit du mich hier sichst zurecht
Umgeben und behangen.
Dazu mir schmerz, weh, angst und ach
Dort nimmer mehr entreißen,
So mich der höllische Drach
Mit schwefel und pech wird speisen.

Wir finden also auch hier wieder bestätigt, was wir oben im einzelnen zu erweisen suchten, daß aus dem Tanz der Toten der Tanz des Todes, aus den Toten der Tod geworden ist.

Was wir also gewonnen haben, ist die Erkenntnis, daß die Entwicklung der Totentänze eine alles andere als komplizierte, im Gegenteil eine sehr einfache gewesen ist.

Aus der Volksanschauung vom Reigen der Toten ist das erste Totentanz*bild*, ist der erste Totentanz*text* herausgeboren. Der Widerspruch zwischen Bild und Text, dessen Lösung so scharfsinnige Hypothesen hervorrief, ist ursprünglich gar nicht vorhanden. Er entsteht erst dadurch, daß einmal infolge handschriftlicher Verbreitung des Bildes der Reigen sich in Paare auflöst, andererseits dadurch, daß in den Text die moralische Idee: ‚Der Tod ist der Sünde Sold' eindringt. So entsteht der auffällige Gegensatz zwischen dem alten oberdeutschen Totentanz und dem französischen mit seinen Schößlingen. Der *oberdeutsche* Totentanztext, *ein Tanz der Toten*, während die dazu gehörigen Bilder, weil sie in einzelne Paare zerfallen, *einen einzigen Tod* darzubieten scheinen. Auf der anderen Seite der *französische* Totentanztext, *ein Tanz des Todes*, während das dazu gehörige Bild *einen Reigen der Toten* darstellt. In beiden Entwicklungsreihen finden sich in Text und Bild noch die Spuren der alten Anschauung.

Und diese verleugnen sich auch in der späteren Entwicklung nicht, wenn diese auch von dem ursprünglichen Motive, dem Tanze, sich mehr und mehr entfernte.

Schluß.

Den Bildern des oberdeutschen Totentanzes mußte die Aufgabe vorbehalten bleiben, das Totentanzmotiv an die Kunst der modernen Zeit weiterzugeben. Das Reigenbild ließ eine Weiterbildung nicht zu. Aber schon in Basel hatte sich gezeigt, daß die Gruppenbilder einer weiteren Ausgestaltung fähig waren. Auf den Bildern tritt der Tanz bisweilen ganz zurück. Das Bild des Wucherers in Groß Basel ist z. B. ein Hinweis auf eine höhere Entwicklung. Holbein war es, der diesen Schritt vorwärts tat. Er verlegt den Schauplatz fort vom Kirchhof, wohin schon der Wechslertisch des Wucherers in Basel wenig zu passen schien. Sein Schauplatz wird das große weite Leben mit all seinen verschiedenartigen Bildern und Verhältnissen, und so wird der alte Kontrast, der von Anfang an den Reiz der Totentanzbilder ausmacht, vertieft. In das Gewirr des von tausend Interessen bewegten menschlichen Treibens stellt er seine Totengestalten als Verkörperungen einer überlegenen Ironie hinein. Es sind mehr Bilder des Lebens als des Todes, die er zeichnet. So viel Holbein auch im allgemeinen wie im einzelnen seinen Vorgängern verdankt, sein Werk ist ein ganz anderes als das jener. Zunächst verblassen die Sprüche neben seinen Bildern, die für sich allein deutlich genug reden. Wohl erscheinen zunächst noch die Strophen des Baseler Totentanzes oder moderne Reimereien als Begleitworte zu seinen Bildern, doch sie werden als überflüssig empfunden. Und sodann hatte sich auch die Zeit geändert.

Holbein spricht in der Sprache seiner Zeit und mehr noch in der eigenen. Es ist nicht mehr die wehmütige Resignation des oberdeutschen Totentanzes,[1]) auch nicht die matte Moral des französischen, was aus seinen Bildern spricht. Aber das ist ja gerade das Fesselnde an dem gespenstischen Geiger, wie er seine Melodie

[1]) Auch diese Stimmung findet sich bei Holbein allerdings als Ausdruck persönlichster Empfindung auf einem „Totentanzbilde", auf dem Portrait des Sir Bryan Tuke.

bei seinem Gange durch die Jahrhunderte modelt und sie den Ohren seiner Hörer anpaßt. Einer Zeit, die in derber Liebeslust sich mit klammernden Organen an die Welt hält, muß das Lied des Spielmanns anders klingen, als einer Zeit, der das Losreißen vom Irdischen als höchstes Ziel vor der Seele steht.

Auch bei Holbein halten bisweilen doppelte Totengestalten in seinen Bildern die Erinnerung an die alte Anschauung vom Tanz der Toten fest, die bei ihm als Oberdeutschen wohl ein Erbteil der Heimat war, da seine Vorbilder diese doppelten Totengestalten in einer Gruppe nicht kennen.

Mit Holbein hat die Entwicklung des Totentanzmotivs in Wirklichkeit den Abschluß erreicht. Der Tanz selbst ist fast ganz eliminiert, und bei seinen Nachfolgern erinnert bisweilen nur noch ein Musikinstrument in der Hand des Todes daran. Er hat den Tod in das Leben seiner Gegenwart eingeführt; das gleiche tun seine Nachfolger. Sie geben Bilder des Todes aus ihrer Zeit. So sehen wir auf Rethels Bildern den Tod als Agitator der Revolution, als Spielmann auf dem gräßlichen Maskenball der Pest, aber auch als den ernsten Pilger, der einsam durch die Lande geht, den Frieden zu bringen, bis wir endlich auf Böcklins Selbstbildnis[1]) von der letzten Saite seiner Fiedel den Ton schwirren hören, der unserer Gegenwart in ihrer Weise die alte Wahrheit sagt:

„. . . den Ton vernahmen wir mitten im fröhlichen Behagen des Daseins, im Kreise der Freunde, einsam am warmen Ofen in der Winternacht, auf der Höhe des Gelags, unter den Kränzen der Hochzeitsfeier, im Theater, am Wirtshaustisch oder im tiefen traumlosen Schlaf. Das ist's! und man fährt mit der Hand an die Stirne: so viel Lichter um uns her angezündet sein mögen, so hell die Sonne scheinen mag, auf einmal wissen wir wieder, daß wir aus dem Dunklen kommen und in das Dunkle gehen und daß auf Erden

[1]) Man sieht in der Regel in Holbeins Portrait des Sir Bryan Tuke die Anregung zu Böcklins Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tode. Ich möchte demgegenüber auf das später wieder getilgte Selbstbildnis des Hans Hug Kluber am Schluß des Groß Baseler Totentanzes hinweisen, das Böcklin als Baseler wohl gekannt hat und das eine gewisse Ähnlichkeit in der Stimmung mit dem Böcklinschen Bilde zeigt, während auf dem Holbeinschen Stimmung und Situation eine durchaus andere ist.

kein größeres Wunder ist als daß wir dieses je für den kürzesten Moment vergessen konnten.

Da denken wir mit Schauern Derer, welche gestern starben, und Derer, die in tausend Jahren sterben werden, und vielleicht denken wir auch an ein uns fremdes gleichgültiges, unbekanntes Kind, das wir einst zufällig unter den Blumen seines Sarges erblickten, und sehen ernst genug gerad aus und begreifen augenblicklich kaum noch, wie der dicke Gevatter uns gegenüber so herzlich über den alten Witz seines hageren Nachbarn lachen kann; bis dasselbe Wunder auch uns von neuem widerfährt, und das Messer- und Gabelgeklirr des Lebens auch uns von neuem betäubt und obendrein uns recht vergnügt stimmt.“ (Wilh. Raabe, Der Schüdderump. 4. Aufl. Berlin 1903. S. 200 f.).

Anhang.

Die Heidelberger Handschrift des vierzeiligen oberdeutschen Totentanztextes. Cod. palatin. Nr. 314 Bl. 79a—80b (H [1]).

Vgl. Adelung, Nachrichten von altdeutschen Gedichten, welche aus der heidelbergischen Bibliothek in die Vatikanische gekommen sind. Königsberg 1796, S. 317, und Maßmann, Die Baseler Totentänze S. 122.

(vide d' h^{o} ī albo codice d' qmda artiū a pn'^{o} pict'as) [1])

Der erst prediger.

O vos uiuentes huius mundi sapientes,
Cordibus apponite duo verba christi, venite
Nec non et ite, per primum ianua vite
Justis erit nota, set per aliud quoque porta
Inferi monstratur: sic res diuersificatur.
Gaudia vel pene sine fine sunt ibi plene.
Hinc voce sana vos hortor spernere vana.
Tempus namque breue uiuendi, postea ve ue
Mors geminata parit, sua nulli uis quoque parcit.
Fistula tartarea vos iungit in una chorea,
Qua licet inuiti saliunt ut stulti periti.
Hec ut pictura docet exemplique figura.

[1]) Vgl S. 35.

. Theutunice

O diser welt weyshayt kint,
Alle die noch in leben sint,
Setzt in wer herz zway wort,
Die von cristo sind gehort.
Das ain gett her, daz ander gett hin,
Durch das erst die frummen hånd gwyn
Mit dez himels port, die in geöffnt ist.
Das ander die bösen weyst
Ab zů der hellischen porten.
Also wirt in den worten
Gegeben ein söllich vnderschaid:
Das ain halb ist gantz fröd beraytt,
Anderhalb die peyn ach genczlych,
Über al on ende ewiklych.
Dar umb ich wch getrewlich rått,
Ir tůt wch ab vppiger tått.
Wann die czeytt ist kurcz an disem leben.
Dar nach wird achh vnd wee gegeben
Durch den czwyfachen tod,
Der vber nymam erbårmd hått.
Mit seiner hellischen pfeyffen schreyen
Bringt er ewch all an ainen rayen,
Dar an die weysen alz die narren
Gezwngen in den sprüngen farn;
Als des gemäldes figuren
Sind sy ain ebenbild zů truren.

Item alius doctor depictus predicando in opposita parte de contemptu mundi.

O uos mortales, peruersi mundi sodales,
Finem pensate que futura considerate,
Qualibus ad primum tempus que requiritur, ymum
Pro loco duplatur, ubi finis perpetuatur.
Mors horrenda nimis est cunctorum quoque finis.
Qualiter aut quando venerit, manet in dubitando.

Sic etiam dura noscuntur inde futura
Propter ignotum remanendi locum quoque totum.
Pendet a factis in isto mundo peractis.
Ergo peccare desistete, si properare
Ad finem cupitis optatum, nam bene scitis,
Quod celum dignis locus est, set fit malis ignis.

Theutunicum.

O ir tötlichen menschen all,
Die der falschen welt wölt wolgefallen,
Bedenkt, wye daz ende sey,
Vnd merkett, waz künftig ist da py:
Zů dem ersten gehört wye vnd wenn,
Das letscht ist zwyfaltig benennt,
Wå die statt czů pleyben ist.
Der tod wch allen das end beweyst.
Aber wye oder wenn des todes czeytt
Kummen sol, des enwyst ir nit.
Es wirt erkant wch allen: hertt,
Was yederman dar nach ist beschertt
Vmb das vnkündig ist die statt,
Wa yderman seyn pleyben hått.
Das alls wirt an den werken hangen,
Die in diser welt sind begangen.
Dar vmb solt ir von sünden lån,
Wölt ir zů dem end gån,
Des ir alle seytt begirlich;
Vnd ist dar zů wyssentlych,
Das der himel wirt den frummen,
In das fuir die bösen kummen.

Papa.

Sanctus dicebar, nullum viuendo verebar
Friuole nunc ducor ad mortem, vane reluctor.

Ad idem.

Ich was ain hayliger babst genant,
Die weyl ich lebt an forcht bekant,

Nu wird ich gefürt freuenlych
Zu dem tod, ich weer mich vppiklych.

Cesar.

Culmen imperii vincendo magnificaui,
Morte sum victus, non cesar, non homo dictus.

Ad idem.

Ich kund daz reiche in hochen eren
Mit streytt vnd fechten wol gemeren,
Nu hât der tod vberwnden mich,
Das ich pin weder kayser noch menschen gleych.

Cesarissa.

Deliciis vsa viuens vt cesaris vxor,
Morte confusa nullis modo gaudiis vtor.

Ad idem.

Wollust hett meyn stolczer leyb,
Do ich lebt alz ains kaysers weyb.
Nu hât mich der tod zů schanden brâcht,
Daz mir dehain fröd ist mer erdacht.

Rex.

Ut ego rex vrbem, sic rexi non minus orbem.
Nunc miser in penis mortis constringor habenis.

Ad idem.

Ich hân als ain koning geweltiklych
Die welt geregyrt als rom das reych;
Nun pin ich mit todes panden
Verstrikt in seynen handen.

Cardinalis.

Ecclesie gratus fui per papam piliatus;
Mortis proteruam nunc stringor adire cateruam.

Ad idem.

Ich was mit babstlicher wal
Der hayligen kyrchen kardinal;
Nun pyn ich dor zů gezwngen gar,
Das ich tancz an des todes schar.

Patriarcha.

Duplici signatus cruce sum patriarcha vocatus,
Et mortis dire cogor consortes adire.

Ad idem.

Ich hån das zwyfach crücz getragen
Als ain patriarch pey meynen tagen;
Nun wyl der tod mich zwingen,
Mit seynen gesellen zů springen.

Archiepiscopus.

Doctrina fultis hoc signum pretuli stultis,
Metropolitanus nunc cum vanis ego vanus.

Ad idem.

Ich trůg in hocher wirdikaytt
Das crücz vor der pfaffhayt,
Als ain erczbischof daz tragen sol;
Nun gen ich an der toten zal.

Dux.

Nobiles eduxi, quorum dux ipse reluxi,
Sed nunc vt adeam cogor cum morte coream.

Ad idem.

Ich hån die edlen herren fert
Als ain herczog geregyrt mit dem schwert;
Nun pin ich in fechen claydern glancz
Gezwngen an des todes tancz.

Episcopus.

Presul egregius venerabar hic quasi dijus;
Hew nunc distorti presumunt me dare morti.

Ad idem.

Ich pin wirdiklich geeret worden,
Die weyl ich lebt in bischofs orden;
Nu zyechen mich die vngeschaffen
Zů dem tancz als ainen affen.

Comes.

Nobilis imperii comes in mundo reputatus
Morte nunc perii corisantibus associatus.

Ad idem.

Ich was in der welt genant
Ain edler gråf dem reych bekant;
Nun pin ich von dem tod gefellet
Vnd hie an seynen tancz gestellet.

Abbas.

Ut pater arctaui monachos et optime paui,
Nunc egomet stringor et mortis regula cingor.

Ad idem.

Ich hån vil monnych als ain apt gelert,
Streng gezogen vnd wol genertt.

Miles.

Strenuus in armis deduxi gaudia carnis,
Contra iura mea ducor in ista corea.

Ad idem.

Ich hån als ain strenger rytter gůt
Der welt gedynt in hochem můt;
Nun pin[1]) wyder rytters orden
An disen tancz gezwngen worden.

Jurista.

Non iuuat appello de mortis ultimo bello;
Succumbunt iura legesque sub ista figura.

[1]) erg.: ich.

Ad idem.

Es hilff dehain appellyren nit
Von des todes letzsten streytt.
Er vberwindet mit seynem geschlecht
Das weltlych vnd das gaystlych recht.

Canonicus.

In choro cantaui melodias quas adamaui;
Discrepat iste sonus et mortis fistule tonus.

Ad idem.

Ich hon alz aiñ korherre frey
Gesungen manig lyeblych melody;
Des todes pfeiff stett dem nit glych,
Sy hot gar sere erschreket mich.

Medicus.

Curavi multos iuuenes mediocres adultos.
Quis modo me curat? Mihi mors contraria iurat.

Ad idem.

Ich hån mit meynem harn schawen
Gesund gemacht mann vnd fråen.
Wer wyl mich nun machen gesund?
Ich pin zů tode wnt.

Nobilis.

Armis consortes in uita terrui fortes;
Nunc mortis terror me terret, ultimus error.

Ad idem.

Ich hon manchen man erschrekt,
Der wol mit harnasch was bedekt;
Nun erschrekt mich hie der tod
Vnd pringt mich in die jungst not.

Nobilissa.

Plaudere deberem, si ludicra vite viderem,
Fistula me fallit mortis, que dissona psallit.

Ad idem.

Ich solt treyben juchtzens vil,
Sech ich vor mir der fröden spyl.
Des todes pfeyff mich betrügt;
Disß tancz gesank hie fälschlychen luigt.

Mercator seu civis.

Viuere speraui thesauros elaboraui,
Munera mors spernit, ab amicis ne[1]) que secernit.

Ad idem.

Ich hett mich zů leben versorget wol,
Das kysten vnd kasten wären vol.
Nu hât dem tod meyn gâb verschmächt
Vnd mich vmb leyb vnd gůt brâcht.

Monialis.

In claustro grata seruiui cristo velata.
Quit valet orare, me mors iubet hic corisare.

Ad idem.

Ich han in dem closter meyn
Got gedynet alz ain geweyltes nünlein
Was hilfft mich nun neyn[2]) beeten
Ich můsß des todes rayen treten.

Mendicus.

Pavper mendicus viuenti turpis amicus,
Morti carus erit, illum cum diuite querit.

Ad idem.

Ain armer geyler hie in leben
Zů ainem frwnd ist nymant eben;
Aber der tod wyl seyn frwnd seyn,
Er nimpt in mit dem reychen hin.

---

[1]) für me.
[2]) für meyn.

Cocus.

Fercula condita quamuis in mundo paraui,
Raptus a uita mortem minime superaui.

Ad idem.

Ich han erlärt vil pfeffer sek
Vnd gemacht daz süsß geschläk,
Vnd kund des köstlins doch nit finden,
Dar mit ich den tod mocht vberwinden.

Rusticus.

Hic in sudore vixi magnoque labore;
Non minus a morte fugio contraria sorte.

Ad idem.

Ich han gehept vil arbaytt grosß;
Der schwaysß mir durch die hwt flosß.
Noch wolt ich gern dem tod empflychen,
So hån ich des glücks nit hie.

Puer in cunabulo.

O cara mater, me vir a te trahit ater,
Debeo saltare, qui nunquam sciui meare.

Ad idem.

O we lybe můter meyn,
Ain schwarczer man zeucht mich do hin.
Wye wyltu mich also verlån?
Můsß ich tanczen vnd kan nit gån!

Mater.

O filij que te volui liberare,
Morte preuenta saliendo sumque retenta.

Ad idem.

O kint, ich wolt dich haben erlost;
So ist enpfallen mir der trost.
Der tod hat das für komen
Vnd[1]) mich mit Dir genomen.

[1]) erg.: hat.

3 2044 011 907 003